4

LA BÚSQUEDA PERPETUA: LO PROPIO Y LO UNIVERSAL DE LA CULTURA LATINOAMERICANA

La música en Latinoamérica

Ricardo Miranda
Aurelio Tello

Mercedes de Vega
Coordinadora

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

La búsqueda perpetua:
lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana

Volumen 4

La música en Latinoamérica

La búsqueda perpetua:
lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana

Coordinación general
Mercedes de Vega

Volumen 4

La música en Latinoamérica

Ricardo Miranda y Aurelio Tello

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

DIRECCIÓN GENERAL DEL ACERVO HISTÓRICO DIPLOMÁTICO

SECRETARIA DE RELACIONES EXTERIORES
Patricia Espinosa Cantellano

CONSULTOR JURÍDICO
Joel A. Hernández García

DIRECTORA GENERAL DEL ACERVO HISTÓRICO DIPLOMÁTICO
Mercedes de Vega

DIRECTOR DE HISTORIA DIPLOMÁTICA Y PUBLICACIONES
Víctor M. Téllez

SRE
970
B979

La búsqueda perpetua : lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana / Mercedes de Vega Armijo, coord. -- México : Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011.

6 v.

Contenido: v. 1. Diplomacia cultural, educación y derechos humanos -- v. 2. El pensamiento filosófico, político y sociológico -- v. 3. La literatura hispanoamericana -- v. 4. La música en Latinoamérica-- v. 5. México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950 -- v. 6. Los medios electrónicos de difusión y la sociedad de la información.

ISBN 978-607-446-032-2 (Obra comp.)
ISBN 978-607-446-036-0 (v. 4)

1. América Latina - Civilización. 2. América Latina - Vida intelectual. 3. Características nacionales latinoamericanas. 4. América Latina - Historia. I. Vega Armijo, Mercedes de, coord. II. Delgado, Jaime, coaut. III. Camacho, Daniel, coaut. IV. Zapata, Francisco, coaut. V. Cerutti, Horacio, coaut. VI. Funes, Patricia, coaut. VII. Ortega, Julio, coaut. VIII. Olea Franco, Rafael, coaut. IX. Weinberg, Liliana, coaut. X. Miranda, Ricardo, coaut. XI. Tello, Aurelio, coaut. XII. Acevedo, Esther, coaut. XIII. García, Pilar, coaut. XIV. Buntinx, Gustavo, coaut. XV. Mellado, Justo, coaut. XVI. Pini, Ivonne, coaut. XVII. Esteinou Madrid, Javier, coaut. XVIII. Alva de la Selva, Alma Rosa, coaut. XIX. México. Secretaría de Relaciones Exteriores. Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.

Primera edición, 2011

D.R. © Dirección General del Acervo Histórico Diplomático,
Secretaría de Relaciones Exteriores
Plaza Juárez 20, Centro Histórico
Delegación Cuauhtémoc, 06010 México, D.F.

ISBN: 978-607-446-032-2 (obra completa)
ISBN: 978-607-446-036-0 (volumen 4)

Impreso en México / *Printed in Mexico*

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

ÍNDICE GENERAL

Presentación. Un sueño de integración: hacia la independencia cultural de América Latina 9
Colección que revalora 10
La ardua incorporación 11
Voluntad de aprender, dificultades para expresar 12
Construir soberanías 13
Secuestrar la cultura 14
Porvenir, sinónimo de unión 15

Nota preliminar 17

PRIMERA PARTE
LA MÚSICA EN LATINOAMÉRICA EN EL SIGLO XIX

Capítulo 1. Polifonía de la identidad 21
Proemio 21
La música en el siglo XIX: Un repertorio casi desconocido 25
El efecto Beethoven 30
El rejuego de la identidad 36

Capítulo 2. La identidad constructora 53
Sociedades y conservatorios nacionales 53
Los himnos nacionales 65

Capítulo 3. La identidad civilizadora 69

Capítulo 4. Las identidades sonoras: entre lo nacional y lo personal 87
Cartografía del salón 87
Excursus: gato con explicaciones 95
Las identidades sonoras 101

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Bibliografía comentada 125
Conceptos musicológicos 125
Música latinoamericana (textos generales) 126
Historias locales (excepto México) 129
Historia de la música en México en el siglo XIX 131

SEGUNDA PARTE
LA MÚSICA EN LATINOAMÉRICA DEL SIGLO XX
HASTA NUESTROS DÍAS

Introducción. Reflexión necesaria 141

Capítulo 1. Los nacionalismos: ¿una búsqueda de la identidad? 145

Capítulo 2. El auge del nacionalismo, 1930-1960 159

Capítulo 3. Los últimos años del nacionalismo latinoamericano 171

Capítulo 4. Contracorrientes de la música latinoamericana 175

Capítulo 5. Los movimientos de vanguardia musical desde 1950 185

Capítulo 6. La transición: de la vanguardia a la posmodernidad 215

Capítulo 7. La posmodernidad 237

Apéndice 1. Compositores latinoamericanos nacidos desde 1960 243

Apéndice 2. Discografía básica de la música latinoamericana (siglo XX hasta nuestros días) 281

Bibliografía comentada 309
Textos generales 309
Revistas 310
Bibliografía por países 311

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Presentación
UN SUEÑO DE INTEGRACIÓN: HACIA LA INDEPENDENCIA CULTURAL DE AMÉRICA LATINA

La cultura es una manera de apropiarnos de nuestro destino, no sólo por el afán de crear y de aproximarnos a un anhelo de verdad, sino con la mira de ayudarnos a vivir, luchar contra la oscuridad y expandir nuestra conciencia en la tierra.

Pensar la vida y asumirla con inteligencia, gozo y grandeza de objetivos ha permitido al ser humano descubrirse, transformarse y modificar rumbos aparentemente inalterables. A lo largo de su historia, los pueblos de América Latina, en general, y de México, en particular, han sabido responder a la conquista material y espiritual de Occidente con su propia y vasta cultura, aportando al mundo sobrados testimonios.

Desde esta perspectiva y motivada por el aniversario de dos eventos decisivos en la vida mexicana —el bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución—, la Secretaría de Relaciones Exteriores consideró conveniente conmemorar dichos sucesos mediante un recuento amplio de las aportaciones culturales más sobresalientes de nuestra América en una colección temática. De ninguna manera se pretendió abarcar todos los ámbitos de la expresión cultural. Se procuró, sí, abundar sobre una selección de lo más distintivo de las culturas de México y América Latina y su interrelación, así como su innegable proyección en la cultura universal.

Se concibió entonces una obra a la altura de dos trascendentes aniversarios y que a la vez fuese la oportunidad de reflexionar, tanto para recuperar la propia voz sobre lo que hemos sido, lo que somos y lo que aspiramos a ser como país, cuanto para ponderar lo aportado a la cultura universal como pobladores de México y de América Latina, desde la doble vertiente nacional y universal.

La voz propia expresa el ser y el querer ser; admite logros y reconoce claudicaciones; medita sobre sus capacidades, y analiza omisiones y potencialidades. Animó el espíritu de esta tarea editorial una convicción: que la cultura de los pueblos, la suma de su inventiva mediante el esfuerzo cotidiano, es el principal factor de su transformación.

Cabe a México la satisfacción de haber sido el promotor de un proyecto que, por un lado, reúne a pensadores y estudiosos identificados con un rigor en la investigación y un compromiso latinoamericanista y, por el otro, implica la continuación de una tarea en favor de la diplomacia y de la cultura.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Se diseñó un amplio proyecto de investigación, coordinado por el Acervo Histórico Diplomático de la SRE, que contó con el apoyo de destacados académicos de universidades y centros de investigación de México y de otros países latinoamericanos. Parte sustancial del proyecto fue la realización de seminarios con el propósito de reforzar objetivos y dar coherencia a los temas fijados.

En una labor de síntesis que a la vez contextualizara las contribuciones de nuestra región al patrimonio cultural de la humanidad, se propusieron como ejes de la investigación seis temas que fueron abordados por un grupo de 17 especialistas, partiendo de los criterios de revalorar, hacer accesible y divulgar nuestra cultura.

Así, y evitando por sistema la tentación del nacionalismo, se establecieron los siguientes temas para deliberar, valorar, preservar y fortalecer lo realizado por el espíritu latinoamericano en materia cultural: *Diplomacia cultural, educación y derechos humanos*, a cargo de Jaime Delgado y Daniel Camacho; *El pensamiento filosófico, político y sociológico*, en el que intervinieron Horacio Cerutti, Patricia Funes y Francisco Zapata; *La literatura hispanoamericana*, desarrollado por Rafael Olea Franco, Julio Ortega y Liliana Weinberg; *La música en Latinoamérica*, que llevaron a cabo Ricardo Miranda y Aurelio Tello; *México y la invención del arte latinoamericano*, *1910-1950*, preparado por Esther Acevedo, Pilar García, Ivonne Pini, Gustavo Buntinx y Justo Mellado, y *Los medios electrónicos de difusión y la sociedad de la información*, realizado por Javier Esteinou Madrid y Alma Rosa Alva de la Selva.

Y junto al recuento de los numerosos y poco valorados logros, esta obra conmemorativa sobre la cultura latinoamericana quiso plantear cuestionamientos necesarios: ¿A qué aspira América Latina? ¿Cuáles han sido las claves de su búsqueda? ¿Sabe hoy a dónde quiere ir? ¿Hay voluntad de seguir un camino propio? ¿Es esto lo que quiere y lo que puede ser? ¿Qué nuevos obstáculos dificultan su vocación y desarrollo cultural? ¿Es posible tender puentes eficaces de relación cultural entre nuestros países? Cabe reconocer que la mejor manera de rememorar, desde la perspectiva cultural, tan significativos aniversarios es la reflexión, la valoración madura y las previsiones de lo que en este sentido y en esos lapsos ha aportado América Latina a sí misma y al resto del mundo.

La ardua incorporación

Cuantiosos saberes y sentires tan ricos como diversos, tan imaginativos como heterogéneos, surgidos a lo largo y ancho de la vasta región, con frecuencia han contrastado sus afanes con los magros resultados, circunstancia ésta que las mentalidades colonizadas pretenden atribuir a mestizajes fortuitos y a supuestas indolencias raciales.

El cultivo de la mente y el espíritu, de la conciencia y el corazón de los individuos, requiere mucho más que deidades y dogmas en los cuales diferir la responsabilidad individual y colectiva. Demanda un trabajo comprometido con aquello que el hombre conserva en lo profundo de su alma, esa fuerza vital universal común a todos los pueblos que trasciende el resto de las energías para aproximarse a su destino, por medio de la transformación y la evolución de sus propios conocimientos, costumbres, creatividades y descubrimientos.

Nunca como ahora, luego de tres siglos de inflexible coloniaje y dos centurias de búsqueda, las expresiones de la cultura latinoamericana habían sufrido un acoso tan nocivo como el del llamado pensamiento único, cuya visión ideológica pretendidamente natural, excluyente e incuestionable, rebasa el ámbito económico y mediático para incidir, de manera tan directa como perjudicial, en la génesis, consolidación y difusión de la cultura de y en los países de la región.

El inmenso acervo cultural de los latinoamericanos, consecuencia de una mezcla compleja y fructífera puesta a prueba como pocas en el planeta, desde quienes a su llegada pretendieron abolir creencias religiosas anteriores, hasta quienes quisieron reducir la cultura a una falsa modernidad uniformadora, demanda la revaloración de sus herederos y creadores a la vez que el replanteamiento de aspiraciones y esfuerzos, así como la identificación de aquellos factores internos y externos que debilitan, subordinan o incluso buscan confinar en museos este acervo magnífico.

Contra la falsedad de la cultura global, puesto que la cultura, por su humanidad, es particular y diversa, concreta y plural en su aspiración transformadora; contra esa hegemonía disfrazada de progreso pero deshumanizada y reduccionista —vieja conocida de los pobladores del "nuevo" continente—, se impone la coordinada resistencia a partir de la clara conciencia y el sereno orgullo de los logros histórico-culturales de nuestros pueblos, de sobra documentados.

Voluntad de aprender, dificultades para expresar

Desde el tropezón de Cristóbal Colón, que en su errónea certeza cosmográfica creyó arribar a las Indias cuando en realidad llegó a la isla de Guanahaní, rebautizada de inmediato como San Salvador, en su equivocada ruta hacia el Oriente, el destino de América Latina ha sido una imperiosa necesidad de aprendizaje y de expresión entreverada con confusiones, equivocaciones y explotaciones innúmeras.

Este arduo aprender para los pobladores nativos y posteriormente mestizos, a partir de un traumatizante desechar, por mandato humano y divino, la cosmovisión de sus antepasados, fue el primer capítulo de un lento proceso en el que la inteligencia de los nuevos pueblos y posteriores naciones enfrentarían sucesivos desafíos para asimilar lo nutricio del invasor y rechazar lo que impidiera el desarrollo de un modo de ser y de sentir diferentes.

La piadosa sospecha de que los aborígenes carecían de alma, la frecuente descalificación de la grandeza espiritual de los mismos, que fue expresada en civilizaciones y obras únicas, por no ajustarse a otros cánones, así como la implacable imposición y vigilancia de la fe de los vencedores, contribuyeron a que los latinoamericanos se vieran en la necesidad de desarrollar formas de saber que permitieran vislumbrar el conocimiento de sí mismos, escamoteado en aras de una dominación más o menos disimulada.

En el caso de México, su territorio atestiguó, desde tiempos precolombinos, la presencia de culturas diseminadas desde Aridoamérica —más allá de las cuencas de los ríos Fuerte, Lerma y Soto la Marina— hasta las actuales tierras costarricenses, en donde se extendió un rico mosaico de pueblos con rasgos que los diferenciaron y a la vez unieron para formar una identidad reconocida como Mesoamérica mediante variadas manifestaciones culturales, tanto agrícolas como comerciales, arquitectónicas, astronómicas, ideológicas y funerarias. Un proceso similar ocurrió en el resto del territorio continental.

Con la población que sobrevivió a la conquista comenzó el mestizaje racial y por ende cultural de los virreinatos, audiencias y capitanías generales. Bajo esas formas de gobierno se fueron configurando localidades y regiones con rasgos diferenciados que a la vez compartían modos de vida, sistemas de valores, tradiciones y creencias, además de formar parte de un sistema político que, si bien de manera incipiente, articulaba el territorio y sentó las bases de lo que sería el sentido de pertenencia de distintos grupos a una nación.

Al consumarse las independencias, el subcontinente latinoamericano vio fraccionado su territorio en numerosas regiones que mostraron el carácter

pluricultural de los nacientes países. En el caso de México, la adopción del federalismo en 1824 impidió la desmembración del país y constituyó un reconocimiento de su impronta territorial, tanto en lo concerniente a la organización del poder político como en sus múltiples expresiones culturales.

Construir soberanías

Dejar de ser tributarios de las coronas española y portuguesa, y de la Francia revolucionaria, y no tener que rendir ya cuentas sino a sus respectivos pueblos, lejos de concluir el enorme compromiso contraído por los nuevos países, lo multiplicó, pues a partir de entonces —segunda y tercera décadas del siglo XIX— debieron poner a prueba una entereza y una convicción insospechadas, incluso por ellos.

En el caso de México, desde la consumación de su Independencia en 1821 y durante los siguientes treinta años, junto a sucesivas invasiones extranjeras, guerras intestinas y rebeliones continuas, las diferencias entre liberales y conservadores se agudizaron, al grado de que el Estado mexicano elevó a la categoría de ley una concepción moderna de la sociedad que rompió con organizaciones y privilegios de la tanto prolongada como restrictiva etapa colonial.

Esta paulatina transformación de las estructuras sociales, articulada en el movimiento de Reforma y en las leyes a que dio lugar, cuestionó y combatió la visión conservadora y añorante de la cultura impuesta por la metrópoli y logró plasmar, en la Constitución de 1857, un concepto liberal y progresista que asumió una toma de conciencia como Estado y como nación dispuesta a construirse con el mundo sin suprimir lo que le es propio.

Desafortunadamente este proceso de lúcida autoafirmación fue interrumpido por la dictadura de Porfirio Díaz, que privilegió el positivismo, la tecnología y una extranjerización como pilares del progreso, en detrimento de la modernidad humanizada que el pensamiento liberal había iniciado. De nueva cuenta la voluntad "de construir lo humano como mexicano", como lo dijera el filósofo Emilio Uranga, se vio obstaculizada al intentar una valoración de lo propio mediante esquemas extranjeros que el Porfiriato consideraba prestigiosos, aderezados con un nacionalismo de oropel.

En 1921, al concluir el primer movimiento social del siglo XX, la Revolución de 1910, la nación mexicana retomó durante varias décadas la línea liberal, que defendía una cultura específica e impulsó un modo de ser y de pensar que contribuyó a construir y a consolidar el país desde la propia

percepción de su realidad, permanentemente perfectible pero sin suscribir ya vanos proyectos a la espera de que otros nos salvaran.

Durante casi medio siglo, sin embargo, la interpretación de lo mexicano se vio enrarecida por un nacionalismo oficialista y una sacralización de la gesta revolucionaria que desvirtuó la visión de sí mismos como hombres de México, pero también del mundo, sin miedos ni complejos, lo que tomaría al país por sorpresa frente a una precipitada y asimétrica apertura comercial primero, y una manipuladora globalización después.

Secuestrar la cultura

Es precisamente la manipulación en sus más variadas formas y desde las posiciones más inverosímiles —puesto que con frecuencia quienes la ejercen se hallan presentes en áreas vitales de nuestros países— lo que en los últimos doscientos años ha retrasado, cuando no deliberadamente impedido, la revaloración e integración cultural de América Latina como condición *sine qua non* para el desarrollo de sus pobladores.

¿Será consustancial a la idiosincrasia de los latinoamericanos esta falta de conciencia para identificar, valorar e integrar nuestras ricas identidades, como afirman algunos, o más bien esta negligencia obedece a la deshonra histórica de anteponer intereses mezquinos, de dentro y de fuera, al avance de nuestros pueblos?

No son la tecnología, el mercado y el consumismo los motores fundamentales del desarrollo, como lo quisiera dictar la historia reciente del mundo; sí lo han sido, en cambio, la educación y la cultura sustentadas en el humanismo, en el reconocimiento del ser humano como valor supremo, imbuido de principios éticos y de conocimientos útiles animados por el propósito de procurar a todos los individuos condiciones de vida dignas que favorezcan su propio perfeccionamiento. Ése es, precisamente, el vínculo inteligente de racionalidad y espiritualidad en la evolución de la raza humana.

En este sentido, la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales —adoptada en la 33a. Conferencia General de la UNESCO en 2005 y suscrita por México— es un contrapeso importante para el nuevo desafío que, en general, enfrentan los países en desarrollo y, en particular, los de América Latina y el Caribe: la limitada visión del mundo que aspira a imponer un modo de vida uniforme y al mismo tiempo a excluir la diversidad cultural.

La naciente Comunidad de Estados Latinoamericanos y del Caribe, que se fijó como objetivo profundizar la integración política, económica, social y cultural de nuestra región, defender el multilateralismo y pronunciarse sobre los grandes temas y acontecimientos de la agenda global, tiene ante sí una oportunidad histórica que no puede quedarse en otra declaración de intenciones más.

A lo largo de estas dos centurias en América Latina continuó el aplazamiento de la unidad política, integración económica y regionalización comercial. Otro tanto puede decirse, con iguales o más graves consecuencias, de sucesivos descuidos en el campo de la cultura en y entre las naciones latinoamericanas.

Conquistas e intervenciones se siguen sucediendo en todos los ámbitos, ahora de manera más o menos encubierta, mediante la asimetría en las relaciones o por los medios electrónicos de comunicación masiva, con el consentimiento y la complicidad de sectores públicos y privados que, aprovechando las lagunas de nuestras democracias y la vulnerabilidad de nuestras sociedades, distorsionan la verdad, retrasan la justicia, escamotean nuestra imagen, fomentan la ignorancia y procuran convencernos, a diario, de que son otros los que saben, pueden y deciden, los que señalan rumbos y dictan criterios, por absurdos que resulten a nuestras necesidades, circunstancias y potencialidades.

Esta persistente manipulación mediática de la realidad, al tiempo que reduce a su mínima expresión tradiciones y vocaciones, volviéndonos forasteros en nuestra propia tierra, impone una versión culturalmente empobrecida de nuestra identidad, que enajena a la población y obstaculiza esa urgente revaloración y actualización del patrimonio que nos pertenece y ha enriquecido espiritualmente.

Porvenir, sinónimo de unión

La continuación y el fortalecimiento y desarrollo de nuestras culturas, sus aportaciones al mundo y a una latinoamericanidad lúcida, capaz de retomar rumbos y proponer opciones tan novedosas como atractivas, plantean desafíos a partir de la grandeza de propósitos y de la unión responsable.

Sólo la revaloración de nuestros talentos y de los vínculos de nuestra identidad, la revisión de logros y errores, y el convencimiento de que apoyados en la ética, en la reflexión de un proceder inteligente, comprometido y coordinado que anteponga el estímulo a la creatividad humana al utilitarismo

y a la enajenación masiva, neutralizarán la amenaza de desaparición de nuestra cultura.

Echarse en brazos de una importada modernidad artificiosa, sustentada en un modelo ideológico económico que rechaza la singular diversidad cultural de nuestros pueblos y sus posibilidades para seguirla nutriendo, será claudicar en aras de aperturas sometidas y de universalidades sesgadas, sin conciencia histórica ni estrategias imaginativas de integración.

El convencimiento de que la de América Latina no es una cultura de ornato a punto de ser inhabilitada, sino manifestación viva del espíritu y la capacidad creadora de nuestros pueblos, motivó a la Secretaría de Relaciones Exteriores a preparar la presente obra conmemorativa en torno a la cultura latinoamericana. De la cohesión de un frente común y de las instituciones de cada país dependerá imprimirle al añejo sueño de integración verdadera voluntad y encauzado sentido.

MERCEDES DE VEGA

NOTA PRELIMINAR

Las celebraciones que México emprende alrededor del año 2010 son, a no dudarlo, un reflejo de ciertos anhelos e ideas políticas de múltiples alcances. Al acometer este trabajo, como parte de la colección La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana, no se pretende únicamente tomar las efemérides de la Revolución mexicana o de la Independencia nacional como un pretexto para lanzarnos a recorrer la historia musical de Latinoamérica. Por el contrario —y para decirlo en términos musicales—, creemos guardar la mayor consonancia y armonía con los festejos centenarios si entendemos la ocasión como un espacio para la reflexión. Queremos sintetizar lo acontecido y señalar senderos para quienes desean recorrer este fascinante aspecto de nuestra cultura. Pero, sobre todo, la celebración de los centenarios, a propósito del presente volumen, cobra sentido y vigencia en la medida en que nos permite posar la mirada sobre un pasado que no es, como nos cansamos de afirmar página tras página, únicamente mexicano, venezolano, uruguayo, cubano o andino, sino de raíces y alcances que necesariamente nos vinculan a todos. Estamos convencidos, al entregar este volumen en medio de las celebraciones mexicanas, que nada mejor para esa fiesta que invitar a todos a repasar nuestras sonoridades compartidas.

Surcan la historia de nuestras naciones los aires de múltiples sueños bolivarianos. El musicólogo Francisco Curt Lange había querido, desde 1934, forjar un americanismo musical, entendido como un movimiento que, en el atinado resumen de Aurelio Tello, "integrara los esfuerzos y actividades aislados de músicos, compositores e investigadores del continente y que coadyuvara a la investigación de la música indígena, folklórica y popular y a la aplicación de los modernos métodos de la pedagogía musical contemporánea". Años más tarde, el musicólogo uruguayo Walter Guido acuñaría el término "interignorancia musical" para referirse no sólo a las malogradas intenciones de Curt Lange, sino al sistemático estudio de las músicas locales que creían a ciegas en las fronteras políticas del continente. De nuevo, Aurelio Tello nos urgía en un importante artículo a recapacitar sobre la "evidente necesidad de ubicar la gestación de músicas nacionales y el surgimiento del nacionalismo, en cuanto corriente estética, más allá de un estrecho

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

localismo, para facilitar la apreciación de su dimensión histórica y musical a nivel continental".

Con este volumen no se pretende sólo recopilar información que ya se encuentra reunida, ni ensayar, por enésima vez, narrativas históricas agotadas. Más bien se busca reordenar la información dispuesta y forjar con ello una visión del panorama musical latinoamericano que incite a la reflexión, a la crítica y también al desacuerdo. Por mera claridad cronológica hemos dividido en dos grandes partes el presente libro, pero hemos de advertir al lector que algunos temas habrán de entrecruzarse, pues en ambos casos se ha emprendido una necesaria reflexión acerca de la identidad a la vez que se comparte la mención de ciertos compositores de varios países cuya obra y biografía no puede ajustarse al corte de siglo que separa las dos partes de nuestro volumen. Por otro lado, entregamos fuentes documentales diversas con las que esperamos orientar a nuestros lectores: bibliografías selectas y comentadas en ambas partes, dos tablas que pueden ser útiles al leer la primera parte, así como una muy amplia discografía y una lista de autores y obras acuciosamente preparadas por Aurelio Tello, que dan cuenta de la vasta y sorprendente geografía sonora de Latinoamérica durante el siglo XX y hasta nuestros días.

Estamos convencidos de que, más allá de los datos históricos, con la reflexión también se construye una identidad sonora, y en ella encontraremos luces y señales que nos permitan forjar una visión renovada de los múltiples repertorios que nos ocupan. Sólo desde esa reflexión podremos enriquecer nuestro trabajo y contribuir así a un conocimiento cabal y más amplio del fascinante mosaico musical del Latinoamérica, de un extenso y no siempre conocido ni aquilatado concierto polifónico que hemos trazado con emoción en las páginas que aquí entregamos.

RICARDO MIRANDA

Primera parte

LA MÚSICA EN LATINOAMÉRICA EN EL SIGLO XIX

Ricardo Miranda

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Capítulo 1
POLIFONÍA DE LA IDENTIDAD

Proemio

Pudiera elegirse cualquier punto de partida, ya histórico, ya geográfico, para iniciar un recorrido necesariamente panorámico por la música latinoamericana del siglo XIX: un lugar en la vasta geografía o un momento en la todavía más amplia historia. Pero en todo caso, y dadas las actuales circunstancias de las investigaciones acerca del tema musical latinoamericano, no se trata aquí de intentar un recuento pormenorizado de los fenómenos y repertorios propios de la música ordenados por región o por periodos cronológicos, sino de ofrecer una visión general que permita sintetizar lo acontecido, comparar algunos repertorios y fenómenos culturales, así como permitir una reflexión general acerca de lo que fue la música en las naciones de América en el siglo XIX. Tal periodo es concebido en el presente ensayo de manera pragmática, para ocuparse del transcurrir sonoro desde los cruciales años de las guerras de independencia, en las décadas de 1810 y 1820, hasta el punto de quiebre histórico señalado por la Revolución mexicana de 1910, siempre bajo la creencia de que tal movimiento fue, efectivamente, la primera gran revolución americana del siglo XX. En todo caso, las razones por las cuales se establecen los límites de los periodos históricos suelen ser cuestionables, y de ello ya se ocupan y se ocuparán los especialistas, pero también resulta útil y necesario contar con un objeto de estudio delimitado cultural y cronológicamente. Así, cuando decimos que se recorrerá la geografía sonora de Latinoamérica en el siglo XIX, no hacemos sino recurrir a una elemental aunque no muy nítida periodización, en la que se mezclan la cronología y la historia. No vamos del 1800 al 1900 ni podemos entender las tempranas independencias nacionales o la gesta mexicana de 1910 como un signo que marque la cronología de todas las naciones de forma más o menos homogénea. De hecho, como será expuesto más adelante, algunos de los fenómenos centrales de lo que fue la música en ese periodo se explican sólo desde los acontecimientos de finales de la colonia, mientras que sus efectos y consecuencias inundaron los años del siglo XX —¿qué sería un Darius Milhaud sin Brasil?—, tanto como inundan el día de hoy y en tiempo presente más de un ámbito sonoro, ya que mucha de la música compuesta en aquellos años —piénsese en los himnos nacionales, si no se quiere elucubrar demasiado— goza en nuestro tiempo de plena vigencia.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

No tiene por qué contarse la historia ni de norte a sur, ni con un estricto sentido cronológico. Términos como *evolución, desarrollo y estilo musical,* habitualmente empleados en las historias de la música, son vistos hoy en día con toda cautela, debido a que han probado ser altamente problemáticos. Víctima de tales nociones historiográficas, Alejo Carpentier —con quien de aquí en adelante mantendremos un intenso diálogo— se equivocaba cuando creía oponer la música europea, dotada de un "proceso lógico de desarrollo", a la música latinoamericana, "que no se desarrolla en función de los mismos valores y hechos culturales". Como espero sugerir más adelante, al concebir la música y su historia como un "desarrollo" se cae automáticamente en cuestiones de valor y de conocimiento histórico muy problemáticas, que conducen fácilmente a nociones erróneas. De hecho, lo que ocurre es exactamente lo contrario. La música europea está llena de momentos creativos que no responden a "un desarrollo lógico" —piénsese en la *seconda prattica* de Monteverdi, en los montajes dramáticos de ciertos ciclos de canciones de Schumann, en la secuencia creativa de las óperas de Mozart o en la singularidad de los Preludios de Debussy—, sino que sólo se explican como manifestaciones de una gran originalidad, ajenas por entero a la lógica de un desarrollo continuo y previsible. Pero aún más problemático será creer que la historia de la música se desarrolla como sí lo hacen la tecnología o el conocimiento, pues ello conduce inexorablemente a suponer la obra de ciertos músicos como más avanzada o desarrollada que la de otros. Así se explica el primer gran prejuicio respecto a la música latinoamericana, que ha hecho de ciertos compositores nacionalistas, activos en la primera mitad del siglo XX, los más estudiados y reconocidos. Hasta la fecha, los nombres de compositores como Alberto Ginastera, Heitor Villa-Lobos, Silvestre Revueltas, o Alejandro García Caturla son la referencia más clara que el público posee de la música latinoamericana. En tiempos recientes, este puñado de nombres —un poco más amplio si se quiere— ha sido paulatinamente suplantado por una nómina de compositores del pasado colonial que han sido objeto de la atención de un creciente número de músicos especializados en los repertorios restaurados o "antiguos", así como de un contingente de musicólogos que han rescatado y develado la riqueza musical de América durante los siglos XVI, XVII y XVIII. En esos ámbitos, y de acuerdo a la noción de un "desarrollo musical", la música del siglo XIX ha sido concebida como un arte decadente respecto al del pasado colonial, o como un preámbulo curioso de lo acontecido en el siglo XX.

No hay que olvidar que la inmensa mayoría de las reflexiones históricas sobre la música de América Latina fueron hechas en el siglo XX, originalmen-

te alentadas por nacionalismos acartonados impulsados por diversos regímenes políticos y por una consiguiente y tendenciosa toma de conciencia e identidad respecto al arte. En México, por ejemplo, el triunfo de la Revolución mexicana, cifrado en el establecimiento de un monolítico gobierno-partido, trajo consigo el rechazo inmediato del pasado porfiriano, del que dependía en cierta medida la legitimización del régimen en el poder.

Esta historia se repite en diversas naciones y, por todo ello, el nacionalismo se antoja un pesado fardo historiográfico del que resulta muy difícil librarse, pues ha generado toda suerte de prejuicios que urge revisar. Ello no significa, por cierto, que durante el siglo XIX no existieran críticas o intentos de hacer una historia local: seguramente en varios países han de encontrarse antecedentes poderosos y hasta involuntarios del genuino afán por reconstruir lo acontecido en el arte sonoro. La música del siglo XIX mexicano, por ejemplo, tuvo en Enrique de Olavarría y Ferrari a uno de sus mejores cronistas, pero ello fue consecuencia *ad laetere* de recuperar las peripecias teatrales en la ciudad de México durante aquel tiempo. Sin embargo, la historia musical de las naciones de América sólo fue escrita en el siglo XX, como consecuencia de una renovada necesidad de conocer y definir el ámbito propio. De hecho, el surgimiento de figuras musicales reconocidas internacionalmente —Villa-Lobos, Ginastera, Ponce— fue parte intrínseca de dicho proceso: ¿fueron estos compositores un brote espontáneo? ¿Es que acaso hubo música en Latinoamérica anterior a estos famosos maestros? La flagrante necedad de tal pregunta es relativamente reciente. Todavía en 1926, una de las pugnas más agrias del Primer Congreso Nacional de Música se dio entre el musicógrafo Jesús Carlos Romero y un tal licenciado Ernesto Enríquez: el primero propugnaba por el establecimiento de una cátedra de Historia de la música mexicana en el Conservatorio Nacional, mientras el segundo declaraba al pleno del congreso que "la historia musical nacional ni ochenta años comprende".

Cada quien podrá hurgar en sus respectivas hemerotecas los equivalentes locales de tales discusiones, pero si hoy parecen bizantinas, lo cierto es que todavía no nos queda muy claro en qué consiste esa historia musical de Latinoamérica. Si se revisa con detenimiento esta cuestión, habrá de concluirse que resta un enorme trabajo por realizar, pues en tiempos recientes los repertorios y los trabajos propiamente musicológicos se han multiplicado; de modo que casi puede afirmarse que ninguna de las historias musicales escritas antes del polémico 1992 —siempre hay que dar alguna fecha— posee mayor vigencia. Y sin embargo, es un fenómeno propio e interesante de la cultura del siglo XX latinoamericano que nos haya interesado recuperar nuestra historia musical

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

pasada, afirmación válida no sólo para los repertorios decimonónicos, sino sobre todo para la restitución del sonido de las capitanías y virreinatos.

La música se ha vuelto tan importante que hemos sentido, con mayor apremio que las generaciones anteriores, la necesidad urgente de recuperar esos repertorios perdidos, de indagar acerca del pasado musical y, con ello, emprender un trabajo que ofrece frutos en dos sentidos: aporta música que incorporamos a nuestros acervos presentes y amplía sensiblemente nuestro conocimiento de la historia. No es ésta una consideración menor, pues, a diferencia de la historia y sus efectos, que forman parte del pasado, gozamos de las obras artísticas en tiempo presente y ampliamos, cada vez más, un repertorio que poco a poco vamos restituyendo tras años de silencio. Dicho de otra forma, no sólo nos interesa seguir los avatares históricos para conocer los efectos que algún hecho musical pasado tuvo en nuestro presente, sino que además la música misma nos interesa como objeto de deleite, por sus virtudes intrínsecas y no necesariamente por su historia.

Esta contradicción inevitable pende sobre todo intento de aproximación histórica de la música, de modo que se vuelve necesario, al menos, dar cuenta de ambas posiciones. En tanto el presente libro es una reflexión acerca del devenir histórico de la música en Latinoamérica, lo que interesa es detenerse sobre ciertos procesos generales comunes a la mayoría de los países; particularmente el inevitable sentido de identidad que la música encarna de manera tan poderosa. En ese recuento general, las vicisitudes de ciertas obras, el recorrido detallado de los repertorios y el análisis estético y musicológico de las mejores piezas, no pueden tener cabida. Esa paradoja, bien señalada por Carl Dahlhaus en su libro clásico *Grundlagen der Musikgesichte*, queda cifrada en una pregunta incontestable: ¿es artístico o histórico el significado del arte?

Una ponderación artística del repertorio latinoamericano del siglo XIX es una tarea poco menos que irrealizable. Para empezar, se trata de abarcar un enorme repertorio del que resulta prácticamente imposible adueñarse todavía, a pesar de los esfuerzos más o menos recientes. Algunas músicas decimonónicas —la cubana, desde luego; pero también la mexicana o la argentina— han sido relativamente recuperadas. De otras latitudes —Colombia, Venezuela— apenas en las últimas dos décadas han surgido grabaciones y ediciones importantes. En todo caso, ese corpus es, simultáneamente, enorme, dispar e incompleto, pero si a pesar de ello quisiéramos adentrarnos en las particularidades de ciertas obras, pudiera perderse su lugar en una recuperación del sentido histórico. ¿Queremos discutir los pormenores técnicos de algunas

partituras que nos cautivan estéticamente? ¿Queremos, por ejemplo, fijar un horizonte crítico que nos explique la fuerza expresiva y sensual de un aguinaldo venezolano, de alguna danza de Ignacio Cervantes o de uno de los sueños exóticos de Ernesto Elorduy? Al proceder de tal manera, abandonaríamos la historia cultural para ocuparnos del análisis musicológico y de la hermenéutica de ciertas piezas entresacadas de los repertorios musicales latinoamericanos, con lo cual haríamos ciertas calas en las vetas más o menos desconocidas y amplias de los repertorios locales, pero no atenderíamos a una visión general de dichos repertorios ni a una posible síntesis de los procesos culturales que a propósito de la música experimentaron las naciones latinoamericanas durante el siglo XIX. Además, tal proceso nos impondría necesariamente recurrir a ejemplos musicales y tecnicismos que no tienen cabida en este trabajo. Por otra parte, será inevitable que al privilegiar la visión general, y al intentar una disertación acerca de ciertos aspectos comunes que se vivieron desde la música en distintos ámbitos, la disquisición de los detalles de cada obra, el trazo de su sentido artístico particular, queden pendientes. Tal parece que el dilema entre la música como objeto de la historia y como objeto estético es prácticamente inevitable: lo es para los repertorios archiconocidos y todavía más para los recuperados parcialmente, como el que nos ocupa. Aquí simplemente se advierte que será la consideración histórica general lo que prevalezca, y si acaso nos adentramos en el detalle de alguna obra, será siempre a modo de contrapunto y porque, después de todo, nuestra sociedad se interesa en la música no de una sino de varias formas: como objeto de identidad, como fuente de placer estético y como ese ámbar sonoro que nos permite vivir, por el tiempo que la música dura, aquel mismo tiempo sonoro que vivieron nuestros antepasados. La música como objeto de la historia siempre resulta interesante, pero de vez en cuando uno se traiciona y acaba embelesado por lo que se escucha, aquí y ahora. Ese contrapunto será inevitable en las siguientes páginas y hasta puede que enriquezca, o al menos haga menos largo, el amplio recorrido que nos aguarda.

La música en el siglo XIX: un repertorio casi desconocido

Es importante reiterar que, en términos historiográficos, el siglo XIX latinoamericano ha sido particularmente paradójico en virtud de que se trata del periodo menos conocido de la historia musical. Por el contrario, el florecimiento de las escuelas nacionalistas en el siglo XX hizo de tal periodo y de sus

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

autores lo más estudiado. Ginastera, Villa-Lobos, Chávez, Caturla, Revueltas, Manuel M. Ponce, son todos compositores a quienes se han dedicado estudios individuales, biografías, análisis, grabaciones, conciertos, tesis, etcétera. Por otra parte, el estudio de los repertorios coloniales ha despertado, incluso, el interés de intérpretes y musicólogos norteamericanos y europeos. Recientemente, varios coros ingleses, que se cuentan entre los mejores del mundo, han grabado y tocado la música de los autores novohispanos del siglo XVII, pero aún más atrás en la historia, la música del siglo XVI americano ha sido estudiada con amplitud; testimonios y códices han sido escudriñados, lo mismo que una cantidad impresionante de archivos en Perú o México. De tal suerte, el repertorio americano de los siglos XVII o XVIII es asequible hoy en día tras un esfuerzo multinacional y multidisciplinario, pero ello, desde luego, no ocurre con el más reciente siglo XIX. Uno hubiera pensado que la mayor existencia de fuentes y la evidente cercanía temporal habrían sido suficientes para alentar el estudio de ese repertorio, pero lo cierto es que el estudio de la música colonial goza de un prestigio académico y un contenido político que han sido definitivos en el éxito de su rescate. Hoy en día es fácil para algunos colegas estadounidenses afirmar, por ejemplo, que la música de Manuel de Sumaya —maestro de capilla en México, y luego músico en Oaxaca durante el segundo tercio del siglo XVIII— es comparable a la de Handel. Tenemos ahí el caso paradigmático de un compositor americano que está a la altura de sus contemporáneos europeos, que posee una originalidad discutida y sancionada y, a todas luces, un autor ejemplar, del que nos sentimos ufanos. Otros coloniales —Juan Gutiérrez de Padilla o Domenico Zipolli— no se quedan atrás, y a nadie sorprende que musicólogos locales y extranjeros se ocupen de sus obras. ¿Porqué tal música ha generado interés académico y comercial, a diferencia de la escrita por los autores decimonónicos? Apenas podrán argüirse razones vinculadas a la originalidad o al impacto estético de la música: después de todo, se trata en su inmensa mayoría de compositores inmersos en un ámbito donde la función social de la música, casi siempre religiosa, determinó el tipo y resultado de sus creaciones, y en quienes no se advierte mayor diferencia respecto a sus contemporáneos. Gutiérrez de Padilla, más allá del esplendor de su obra, guarda una relación directa con el estilo de Monteverdi o Schütz, sus estrictos contemporáneos. Además, el estudio de la música colonial comenzó a cobrar auge en el siglo XX aún cuando la música misma no era del todo accesible ni se había escuchado cabalmente. Ante semejante panorama de investigación, cabe preguntarse: ¿será que el estudio de la música colonial está justificado por el hecho de que se trata de música española, es decir "europea"? ¿Es que,

en efecto, tras dos siglos de gran tradición musical, los americanos perdieron el sentido técnico y estético para entrar en franca decadencia? ¿Será posible que al buscar su independencia las naciones extraviaron la brújula de lo musical? Puede adivinarse hacia dónde se dirigen estas preguntas: el siglo XIX de la música latinoamericana semeja, tanto en términos historiográficos como de difusión y conocimiento, una auténtica edad media, precedida por el auge sonoro de la colonia y de la que "nos libró" la gran generación nacionalista, y el consiguiente renombre de los compositores neoclásicos del siglo XX americano. Quedan en medio la oscuridad, la decadencia, el salón, el relajamiento, el desorden, la copia, la tiranía de la ópera, la imitación y el atraso; todo ello entre guerras, invasiones y un áspero transcurrir económico y social.

Tenemos frente a nosotros una noción de la música que nos ocupa que se desprende de modelos y nociones historiográficas cuestionables. Sin duda, la idea de un desarrollo o evolución musical, y la oposición nunca salvable entre una ponderación histórica o estética de la música, han causado innumerables confusiones y puntos de vista encontrados e incompatibles. El resultado más palpable de estas dos condiciones se aprecia en los prejuicios que penden sobre esta música. Al considerarla un arte menor, un arte epigonal, un repertorio para señoritas, un acervo carente de valores estéticos, es fácil ver cómo diversos escritores y especialistas son víctimas de lo anterior. Al abordar la música argentina, por ejemplo, Pola Suárez Urtubey describe a toda una generación como "los precursores". Se refiere, concretamente, a músicos como Juan Crisóstomo Lafinur, Amancio Alcorta o Juan Pedro Esnaola. Para describir los alcances de la producción de este conjunto, recurre al juicio de Juan Francisco Giacobbe, de que "los precursores no abordan jamás ni el aria, ni la cavatina, ni el arioso, es decir, elementos del melodrama italiano". Un párrafo así ya nos anuncia diversos problemas: ¿precursores de qué o de quiénes? ¿Son mejores o peores autores los de la generación posterior? ¿Acaso cada generación es mejor que otra? ¿Son Esnaola o Alcorta eslabones en una larga cadena que pasa por Alberto Williams y culmina… en Ginastera? ¿O en Mauricio Kagel? Desde luego, no puede considerarse la música latinoamericana bajo la óptica del desarrollo o la evolución, pero lo cierto es que el anterior ejemplo, casi escogido al azar, se repite *ad nauseam* en la bibliografía disponible, con los consiguientes problemas de valor y menosprecio que necesariamente acarrea no considerar a un compositor cualquiera como un artista en sí mismo, sino como parte de un proceso evolutivo que privilegia cierta orientación, ya estética, ya política. Particularmente notable en este sentido será el término mismo de la llamada "música de salón". El apelativo es utilizado casi

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

siempre despectivamente, lo que borra de una plumazo un muy alto porcentaje de lo que fue la música latinoamericana del XX. Otto Mayer-Serra, un musicólogo alemán que vino a México tras haberse aliado con los republicanos españoles, y que había estudiado musicología en Berlín con Hornbostel, incluso acuñó el adjetivo *salonesco* para denigrar a una verdadera pléyade de músicos mexicanos del XIX. Ante tal panorama, es evidente que han de revisarse tales conceptos, intentar una nueva propuesta historiográfica y considerar más a fondo el fenómeno del salón como un rasgo sobresaliente de la práctica musical de occidente en siglo XIX. A tal intento dedicaremos el último capítulo de este ensayo.

Parte fundamental de esta revisión estriba en el intento de considerar el repertorio que nos ocupa a la luz de modelos historiográficos más exitosos, que no pueden dejar de lado un estudio renovado de la música europea en el siglo XIX. Estoy convencido de que una nueva valoración de los repertorios latinoamericanos sólo puede partir desde una revisión de lo que fue la música occidental en dicho periodo. El estudio de la música europea, de sus procesos sociales y estéticos, puede iluminar y enriquecer nuestra visión acerca de lo acontecido localmente. No porque hayamos de trasladar modelos o fórmulas de una musicología a otra, sino porque muchas veces también se confunden los elementos de la historia y no queda claro si lo que ocurre con la música latinoamericana es algo intrínseco o forma parte de un fenómeno más amplio. En particular, es evidente que la música latinoamericana se vio sujeta a ciertos procesos que fueron comunes a toda la historia musical decimonónica de occidente, y que tales procesos no suelen considerarse al escribir las historias de los repertorios locales. De ahí que convenga detenerse sobre este punto.

Uno de los más importantes fenómenos de este periodo fue el auge musical de las clases medias, con los consiguientes efectos que éstas tuvieron como portadoras del gusto. Hubo hacia el alba del siglo XIX un cambio radical en las condiciones del quehacer artístico americano, el cual determinó mucho de la fisonomía adquirida por los repertorios locales. Sin embargo, y en contra de lo que muchos historiadores han querido ver, no se trata de cambios propiciados por las independencias o los vaivenes políticos tanto como por las circunstancias económicas que fueron comunes a los países occidentales en aquel entonces. De manera concreta, y lo mismo en la historia de la música europea como en la de Latinoamérica, el ascenso de las clases burguesas, el surgimiento de una clase media urbana trajeron consigo un cambio en la escena musical: si hasta entonces el *locus* de la música estaba en los espacios

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

religiosos y nobiliarios, a partir del ocaso colonial la música se volvió, cada vez más, un quehacer *cubicularis*, una actividad de cámara. En este sentido, los primeros conciertos públicos, ofrecidos en Inglaterra, fueron el toque de trompeta que anunció un cambio crucial en la fisonomía del quehacer musical en todos los ámbitos. Uno de los aspectos más interesantes de lo acontecido en la escena musical latinoamericana tiene que ver precisamente con una coincidencia cronológica; con el hecho de que las independencias nacionales se hayan yuxtapuesto al proceso mediante el cual, tanto en Europa como en América, la música dejó de ser un asunto eminentemente vinculado a la sociedad nobiliaria para convertirse en patrimonio de la burguesía, y a este asunto en particular habremos de dar mayor atención, pues las prácticas musicales determinaron los tipos y formas del repertorio de la época.

Además del impacto musical de la burguesía, hay otros dos aspectos en los que la música latinoamericana no se distingue de la europea. El primero y más evidente, es que la música ha sido siempre un elemento fundamental y decisivo de la identidad y su construcción. La música es un poderoso constructor de identidades, ya colectivas, ya personales, y encuentro reveladora la forma paralela en la que se dieron distintos procesos de construcción de identidad en Europa y América. El cambio de estatus político que toda América experimentó durante el siglo XIX tuvo un efecto muy importante en lo musical entendido como agente cultural de la identidad de las incipientes naciones independientes del hemisferio occidental. Pero la definición de esa reconocida identidad musical está plagada de contradicciones y omisiones. De hecho, es posible afirmar que muchos de los prejuicios y valoraciones negativas que se han esgrimido alrededor de la música latinoamericana se derivan de malentendidos alrededor del "rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno", como lo llamó Alejo Carpentier. Mientras ello sucedía en América Latina, la música europea del siglo XIX también experimentó un fuerte auge como constructora de la identidad personal. De tal suerte, la música como factor de identidad generó dos poderosas visiones que se yuxtaponen y complementan: la idea de la "música pura", accesible y deleitable de manera estrictamente personal según la educación de cada escucha, y la construcción de un canon, que es, como lo describió Lidia Goehr, el "museo imaginario" donde se cuelgan las grandes obras maestras; un museo que no por ser imaginario es personal, sino colectivo. Estas dos visiones, de trascendencia insoslayable, influyeron sobre lo acontecido en la música latinoamericana del periodo y echan luz sobre ella, a la vez que permiten acotar, de manera más precisa, lo escrito acerca del tema.

En síntesis, quedan trazadas algunas de las coordenadas que habrán de informar las siguientes páginas. La crítica historiográfica, como herramienta delatora de prejuicios y agendas estéticas o políticas; la inevitable oscilación entre la música como objeto de la historia y como objeto estético; la imprescindible revisión de la identidad como fenómeno central del quehacer musical y, por último, la circunstancia de que la música latinoamericana del siglo XIX quedó inmersa en una especie de doble proceso histórico, uno de corte local, las independencias y la consiguiente organización de la vida musical de las nuevas naciones, y otro de orden general, la simple coincidencia cronológica con uno de los periodos más dinámicos de la historia musical de occidente, en el que se forjaron las nociones musicales que todavía hoy alimentan buena parte de nuestra relación con la música y en la que surgieron poderosas ideas como la noción de la música absoluta, el canon de las obras maestras y la figura literaria de los llamados "grandes autores".

El efecto Beethoven

> No es necesario volver a él, porque resulta que, en nuestros modos de pensar la música, no hemos escapado nunca realmente de su pertinaz presencia.
>
> Nicholas Cook

Si cualquier punto de partida es bueno para adentrarnos al asunto de la música en Latinoamérica, me seduce particularmente uno, la *Historia de la música en el Ecuador*, de Segundo Luis Moreno. En este libro, el autor planeó escribir un panorama de la música de su país y, aunque la indicación de primer tomo postula en forma implícita nuevos volúmenes, éstos no llegaron a publicarse. Pero no importan aquí las vicisitudes bibliográficas del asunto, sino la sorpresa cuando se abre dicho tomo, al encontrar antes que cualquier cosa ¡un himno a Beethoven!, cuya letra no tiene desperdicio: "Gloria a Dios en las alturas / y en la tierra gozo y paz / que hoy el mundo a Beethoven / ufano aclama genio sin par".

Acto seguido, Moreno, que es el autor de la música y la letra de aquel himno, nos presenta el puntilloso contenido de su libro, en el que recorremos la geografía del Ecuador para prestar atención a las músicas aborígenes y sus prácticas. Es, fundamentalmente, un libro de etnografía musical, y a primera vista será eviden-

te que el himno a Beethoven no tiene mayor razón de ser que el año de publicación del volumen, 1972, bicentenario del natalicio del genial músico.

Sin embargo, es la contradicción implícita lo que llama poderosamente la atención: ¿se puede considerar a Beethoven un gran músico y acto seguido exaltar las bondades de la música local o de los pasados precolombinos? Aunque la pregunta parezca extraña y quiera contestarse con urgencia ecuménica, lo cierto es que nuestro Himno a Beethoven es sintomático de una cuestión sumamente importante y trascendental, pues cualquier intento de estudiar la música de Latinoamérica lleva implícito el afán de mostrar las bondades de tal música. Si no nos gusta, ¿por qué habríamos de estudiarla? En más de una ocasión, el impulso para estudiar los repertorios locales surge de una directriz política, de un orgullo patrio y de la frustración de percatarse de que los músicos del terruño propio no son los compañeros de Bach o Stravinski en el Olimpo musical. Pero aunque las intenciones sean claras y no necesariamente artísticas, cualquier exégesis de las tradiciones musicales propias está sujeta al marco mismo de la música occidental y, en particular, al *canon*; al museo imaginario de las grandes obras musicales en el que, por cierto, no está colgada ninguna de las piezas musicales creadas en Latinoamérica durante el siglo XIX. De tal suerte, la simple inclusión de lo latinoamericano en la historia de la música, el deseo de situar la música propia en el horizonte de la música occidental, ya supone una contradicción y un acto político de definición. ¿Estudiamos las *músicas* latinoamericanas por músicas o por latinoamericanas? Si nos atenemos a lo primero, habrá de concederse que salen sobrando consideraciones de rasgos propios, y que necesaria e implícitamente las producciones locales han de compararse con las llamadas "obras maestras". Fue este orden de ideas lo que hizo que la música latinoamericana del siglo XIX se considerara un atraso y un fenómeno de decadencia. Para Robert Stevenson, quien escribió la primera historia de la música mexicana en inglés, el siglo XIX fue "operático", y Ricardo Castro, el más "europeizante" de los compositores. Para Alejo Carpentier, esa visión podía extenderse a todo el siglo XIX: "Pero así como la música religiosa es algo abandonada por los músicos europeos del siglo XIX, la nuestra, de esa época, cae en franca decadencia, ablandando y teatralizando el tono". Lo que ambos escritores comparten es un proceso de comparación: Carlos Gómez, Gaspar Villate, y Melesio Morales *vs.* Rossini, Wagner o Verdi. Aunque nos pese reconocerlo, de tales confrontaciones resultará muy difícil salir indemne. En ese caso concreto, y a pesar de numerosas similitudes en técnica y de momentos logrados que hacen de las óperas de los referidos autores un repertorio nada desdeñable, la música de los americanos

no tiene ni los alcances técnicos ni los rasgos de originalidad o el poder de representación alcanzados por los famosos maestros de la ópera. Y si se hace esa misma comparación con los repertorios para piano, ni qué decir que Schumann o Chopin resultarán mucho mejores autores que cualquiera de entre los locales. De ahí que a Carpentier o a Stevenson, quienes entendieron erróneamente la historia de la música como un proceso evolutivo, la música del XIX local les parezca *decadente*.

Pero si se mira el mismo asunto desde la perspectiva de lo *latinoamericano*, rápidamente se cae, también, en diversas posturas insostenibles. La música no es buena por ser nacional, por ser trasunto de cualquier folklor, ni por ser original o peculiar. A Ignacio Cervantes no lo hace un excelente autor la cubanía de sus habaneras, por más que queramos resaltar esa condición. En última instancia, todas las piezas latinoamericanas que tomaron algún rasgo de lo popular o que hicieron arreglo y blasón de las melodías locales, son interesantes ejercicios de identidad, sintomáticos de un fenómeno que habremos de contemplar más en detalle, pero ello no las hace grandes obras *per se*, ni permite compararlas con las piezas emblemáticas de la tradición europea (del mismo modo que no consideramos a las mazurcas de Chopin canónicas por ser una decantación musical de lo polaco). Y una vez alcanzada esta conclusión, se desprende un pesimismo igual al experimentado por los autores ya citados; un dejo de tristeza y desolación que hizo del siglo XIX latinoamericano el periodo menos estudiado y conocido, menos valorado, en prácticamente todos los estudios acerca de la música latinoamericana.

Diríamos, con Harold Bloom, que una buena parte de los problemas historiográficos que hemos descrito a vuelapluma tienen su origen en la angustia, en la angustia canónica. Se trata, desde el punto de vista musicológico, de un problema fascinante, porque mientras la música latinoamericana del XIX se vio inmersa en cambios profundos de índole social, la música europea generó algunos de sus rasgos más notables e impactantes. Como adelantamos, fue en el siglo XIX europeo cuando la idea de una "música absoluta" cobró fuerza, y se convirtió en una verdadera obsesión. Esta idea tuvo a la postre un impacto decisivo no sólo en ciertos compositores cruciales —Wagner, Liszt, Schoenberg—, sino en nuestra concepción global de la música. En este sentido, muchas de las prácticas músico sociales de nuestro tiempo son resultado de un orden de ideas forjado en el siglo XIX, y no de manera extensa o general, sino concretamente alrededor de la figura de Beethoven.

La explicación de la música de Beethoven ha sido determinante para conformar nuestra visión actual de la música, y no sólo por la idea de esa "música pura", entendida como el más alto de los ideales estéticos —idea resuelta en aforismo por Walter Pater, cuando afirmó que "todo arte aspira constantemente a la condición de la música"—, sino también porque la de Beethoven —y en todo caso, *Messiah* de Handel— fue la primera música que se colgó en el "museo imaginario" de las obras maestras. A este museo ubicuo, que puede vivir por igual en nuestras discotecas personales, en las temporadas de nuestras orquestas o en la red virtual de nuestras computadoras, es a lo que los musicólogos denominamos canon: la nómina de las obras maestras, *das meisterwerke*, ya que, después de todo, al canon lo distinguen dos curiosas características: el grueso de sus autores son alemanes (y casi todos con "B", según la conseja popular) y casi todos son del siglo XIX, es decir, contemporáneos de nuestros olvidados autores locales. En efecto, no es casualidad que, al ser el canon un fenómeno del siglo XIX, el museo imaginario se nutra fundamentalmente de la obra de músicos de ese periodo. No es que los autores del canon sean todos decimonónicos, pero la nómina que se extiende desde Beethoven hasta Debussy es mucho mayor que la lista de compositores canónicos de otras épocas, ya anteriores, ya recientes.

Paradójicamente, los compositores latinoamericanos que no son del siglo XIX resultan más fácilmente asimilables a sus homólogos europeos. Hoy en día, y como ya se dijo, a nadie sorprende que se compare a Manuel de Sumaya —el maestro de capilla de la catedral mexicana de mediados del siglo XVIII— con Handel, mientras que en el terreno de la producción musical del siglo XX, un Villa-Lobos o un Revueltas pueden ser vistos sin mayor sobresalto al lado de Stravinski o Bartok, pero si un Alberto Williams o un Ricardo Castro se asoman a las salas del museo, todo mundo acusará usurpación y ausencia de curaduría. Beethoven y sus sonatas, pero también Chopin, Schumann y Brahms, son autores tan contundentes para el piano, que cualquier intento de revisar ese canon o de enriquecerlo con alguna creación nuestra parece simplemente una utopía.

El efecto Beethoven es el canon mismo. Tarde que temprano, todo estudioso del repertorio latinoamericano deberá confrontar esta cuestión y comparar la producción local con la de los grandes autores. Con esta reflexión no se busca otra cosa sino explicar que el peso del canon, de suyo apabullante, es particularmente fuerte respecto a la música del siglo XIX, y que esta idea, que ha moldeado el pensamiento musical de occidente, influye poderosamente en nuestra visión del repertorio latinoamericano. Hasta ahora, se trata

de una influencia de enorme peso, que ha generado diversos prejuicios, pero no deben descartarse por ello los valores estéticos que el canon musical postula; la simple revisión de algunos de los logros del repertorio, así como la incorporación de nuevas nociones musicológicas a la reflexión del acervo latinoamericano, habrán de ser elementos que permitan revisar dichos prejuicios. De manera particular, es necesario entender que en términos históricos hubo una clara división en la concepción de la música. Como se ha dicho, la idea del canon y la idea de una música absoluta están vinculadas, fundamentalmente, con Beethoven, su música y su figura. Sin embargo, como el propio Carl Dahlhaus ha señalado, coexistió en el siglo XIX otra manera de concebir la música, simultánea a la inspirada por Beethoven. Esta manera musical quedó representada por Rossini, el más famoso de los autores de ópera y una figura que tuvo en toda América Latina una influencia decisiva. La música de Rossini encarna la noción de una "emoción escénica" a la que habremos de referirnos a menudo, de una música donde la melodía juega un papel fundamental y en la que reside el sentido primario de lo musical. Fue esta noción la que jugó un papel definitivo en los autores de América y la que dio a sus respectivas creaciones ciertas características específicas, como la inventiva temática, el uso de múltiples temas sin desarrollar, plasmados en composiciones breves o en secuencias de baile, y el entendimiento de las ideas musicales no como gérmenes de un desarrollo técnico ulterior, sino como un todo sonoro, completo y autosuficiente. Como este tipo de música se plasmó particularmente en la ópera, el término "emoción escénica" resulta más que apropiado.

En tal sentido, no se puede juzgar la música latinoamericana bajo parámetros que fueron desconocidos en América. La música de Beethoven, el campeón de la música absoluta como lo llamó Wagner, fue poco conocida al iniciar el siglo XIX, y sólo tuvo un impacto fuerte al finalizar éste, cuando se difundió y valoró con mayor amplitud. En México, por ejemplo, sólo se escucharon las sinfonías completas de Beethoven hasta 1921, cuando Julián Carrillo las hizo escuchar en una famosa serie de conciertos. El caso sirve para ejemplificar con creces la contradicción que pende sobre el repertorio latinoamericano del siglo XIX. Mientras los compositores conocieron con amplitud la música de emoción escénica y crearon un repertorio atento a ese fenómeno particular de la música occidental del siglo XIX, prácticamente desconocieron la otra propuesta. Beethoven, ese autor de melodías poco llamativas, simples, en ocasiones burdas; el autor de una sola ópera, que además nunca tuvo mayor impacto en América, no sólo transformó la composición musical a partir

de procesos armónicos y formales que tenían muy poco que ver con la melodía y su concepción como elemento central del discurso, sino que generó una nueva estética y obligó a los críticos y a los propios músicos a plantearse cuestiones ontológicas acerca del significado de la música instrumental. El Romanticismo, por su lado, aportó una serie de fundamentos filosóficos que de la mano del efecto Beethoven transformaron poderosamente la mentalidad musical de occidente. Sin embargo, los ecos de esa transformación llegaron tarde a los países de América. Paradójicamente, había sido posible, durante los años de los diversos virreinatos y capitanías, permanecer en contacto con la música y los estilos de Europa. En cambio, el intenso auge del teatro lírico —tanto la ópera como la zarzuela proliferaron con éxito consumado— hizo que apenas se tuviera noción de las alternativas musicales que se gestaban en Alemania, pues a la herencia beethoveniana ha de sumarse, desde luego, la ebullición del movimiento romántico que también fue, en términos musicales, una empresa esencialmente germana.

Aunque todo lo anterior es ampliamente conocido por los musicólogos contemporáneos, no lo era entre los especialistas del pasado ni lo es entre el público y los melómanos de nuestros días. Ante tal panorama, surgen algunas conclusiones obvias. La primera, que no puede considerarse la producción latinoamericana decimonónica a la luz de todo el repertorio canónico europeo. Buscar en nuestros autores lo que no conocieron ni quisieron hacer, es tanto como imponerles una camisa de fuerza; es tergiversarlos y no entender las circunstancias de su momento creativo, su condición poética. De manera simultánea, es innegable que ciertos autores canónicos, particularmente Chopin y una parte de la producción de Schumann, sí son parámetros bajo los cuáles hemos de aquilatar lo realizado, pues resulta innegable que esos dos famosos autores —y algunos posteriores como Chaikovski, Grieg e incluso Debussy— representan la cumbre del repertorio para piano de salón, un ámbito particular donde los músicos latinoamericanos dieron rienda suelta a su creatividad y en el que realizaron partituras significativas. O para decirlo en términos contrarios: con el romanticismo, con la idea de una música absoluta, los latinoamericanos guardaron una lejana relación, y sólo se acercaron a ellos al final del siglo XIX. Por tanto, ha de tenerse particular cuidado en vigilar de qué manera los valores del romanticismo y la estética de la música pura afectan nuestra visión de los repertorios locales, so pena de caer en los mismos prejuicios y valoraciones peyorativas del pasado.

El rejuego de la identidad

Uno de los aspectos centrales de toda manifestación musical es la identidad. Hoy como ayer, solemos definir buena parte de lo que nos distingue apelando a las connotaciones musicales, a ciertas formas o géneros que asociamos con características particulares de índole social, cultural o personal, como recuerdos o ensoñaciones. "En el mundo actual —afirma el musicólogo inglés Nicholas Cook—, decidir qué música escuchar es una parte significativa de decidir y anunciar a la gente no sólo quién quieres ser sino quién eres". Y continua: "Música es una palabra muy pequeña para abarcar algo que denota tantas formas como identidades culturales o subculturales existentes". En efecto, buena parte del fenómeno musical, tal y como éste se manifiesta en la sociedad actual, tiene que ver más con cuestiones de definición y autodefinición cultural; de agrupamiento social y de factor de cohesión e identificación tribal, que con valoraciones artísticas, estéticas o estrictamente musicales; por no hablar —claro está— del simple poder de la mercadotecnia, que durante los días que corren define, en tantas y tantas ocasiones, los llamados "gustos" y "modas" musicales en boga.

En el alba del siglo XIX las cosas no fueron muy distintas. Al contrario, es lógico que la música haya desempeñado un papel central en el anuncio de quiénes eran esas nuevas naciones, tal y como había ocurrido históricamente con diversas instituciones religiosas o políticas. Para los primeros ciudadanos del continente, fue obvio que la música habría de jugar un papel central y definitivo en la conformación de las sociedades americanas y en la consolidación misma de las incipientes independencias. Al respecto, un incidente mexicano resulta elocuente. Con el país en bancarrota, con todos los problemas del mundo encima y un bastión del ejército español atrincherado en la fortaleza de San Juan de Ulúa, literalmente a *tiro de piedra* del flamante territorio independiente, una legación inglesa (cuya visita significaba el potencial reconocimiento *inter pares* de una nación poderosa y cultivada, por lo que sus miembros debían ser tratados con suma cortesía y cuidado) fue llevada, puesto que era lo mejor que podía hacer cualquier ciudadano civilizado de entonces, a la ópera, ese espectáculo edificante y revelador de la verdadera civilización. Viajar desde la Gran Bretaña hasta la ciudad de México para escuchar una regular función de Rossini puede parecer un despropósito, pero con ello se buscaba decir a los visitantes quiénes éramos y quiénes queríamos ser; mostrar a los europeos que México, no por independizarse de España, habría de volver a la barbarie del pasado o que buscaría la conformación de una

sociedad muy distinta de la europea. Antes al contrario, todas las naciones americanas dedicaron grandes esfuerzos a la consolidación de su identidad musical bajo los parámetros de la organización musical del Viejo Mundo. Para las personas de entonces, y sin importar en nada la latitud de sus respectivos lares, fue claro que la identidad requería forzosamente una sonoridad; que la consolidación de las independencias y de las nuevas sociedades tenía que pasar por la música y sus manifestaciones.

Existen diversas coordenadas historiográficas para entender lo que fue la música latinoamericana del siglo XIX. La interpretación más difundida, ya discutida y criticada en páginas precedentes, vio la producción local como un mero antecedente de los nacionalismos del siglo XX. En tiempos recientes, ha sido posible trazar una visión alterna, que se fundamenta en la noción de los espacios músico sociales como poseedores de características propias, y que parte de la idea de considerar la historia musical del siglo XIX no únicamente desde la perspectiva de nuestros repertorios y gustos actuales, sino desde la óptica de los decimonónicos. Como bien afirma —de nueva cuenta— Carl Dahlhaus, uno es el siglo XIX como presente y otro como pasado. En el primer caso, la música del siglo XIX es la de los repertorios conocidos y los autores actuales, pero el mismo siglo, considerado como pasado, resultará siempre diverso, interesante y sorprendente, pues estuvieron en boga diversos géneros y repertorios que hoy están olvidados. En tal sentido, es necesario estudiar la música de esa época con atención a la sociedad de entonces, sus gustos y prácticas; y tal ejercicio se vuelve plausible al abordar la música desde el punto de vista de los espacios donde fue cultivada. De un lado, la música de los espacios privados, con el salón como punto focal; del otro, el escenario de los teatros, donde florecieron diversas manifestaciones líricas —óperas, zarzuelas, tonadillas, revistas, etcétera—, y que constituyó el principal espacio público para la música. Esta división resulta útil y permite ordenar las cosas de una manera distinta, pues las múltiples obras que han llegado a nuestra atención encuentran un acomodo genérico inmediato que facilita su estudio. Además, es evidente que tal separación pondera el aspecto social y permite incursionar en cuestiones de género, producción, vida cotidiana y demás aspectos del estudio sociológico de la música. Por lo tanto, las ventajas de tal separación habrán de guardarse en las líneas siguientes, aunque nuestra propuesta sea un tanto diversa, pues hace de la identidad el *leitmotiv* de nuestro recorrido por la música latinoamericana. De manera general, puede afirmarse que esa búsqueda de identidad sonora fue el proceso central de la creación musical en todos los países, y sus efectos se dejan palpar de muchas maneras: en las

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

instituciones musicales creadas entonces y que aún florecen, en la organización de la vida musical, en la creación de los himnos, en los interminables repertorios locales, en la pasión operística que todo el continente vivió, y de la que quedan evidentes frutos, y en muchas otras formas que habremos de señalar.

De tal suerte, si la definición y búsqueda de la identidad por medio de la música se ubica en el centro de todas las acciones sonoras decimonónicas, habremos de recorrer en detalle dicho fenómeno, separando artificialmente sus diversas manifestaciones. Una, la identidad constructora, se deja sentir en la creación de instituciones y símbolos patrios; otra, la identidad civilizadora, fue un fascinante fenómeno del XIX, donde la ópera fue concebida como el espejo idealizado de la sociedad; como el ámbito favorito para contemplar lo más preclaro de las sociedades decimonónicas americanas, y en cuya música y rituales sociales —¿cuántos presidentes, dictadores o mandatarios de nuestras naciones decimonónicas no fueron a la ópera?— se reflejó un apasionante juego de identidades. Un tercer aspecto de la identidad estriba, desde luego, en la creación misma y en los desconocidos y aparentemente interminables veneros de partituras que guardan la composición latinoamericana de aquel siglo, sus anhelos y nociones. En ese recorrido recordaremos algo de la música que nos ha llegado de aquellos tiempos y que, como toda la música, no sólo forma parte de nuestro horizonte musical por simples razones históricas, sino por ser un fragmento de nuestro presente. En este aspecto se mezclan las consideraciones de carácter crítico y estético, pero necesariamente está presente un proceso de identidad, aunque una identidad a todas luces discreta e incipiente, pues muy pocos de nosotros hacemos del maravilloso acervo musical latinoamericano un ingrediente que diga a los demás, como afirma Cook, "quiénes queremos ser y quiénes somos".

Diálogo imaginario con Alejo Carpentier (I)

Una de las reflexiones más serias acerca de la identidad y la música de nuestras naciones ha sido trazada por Alejo Carpentier, autor del crucial ensayo *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*. Sostener un diálogo con el autor y sus ideas por medio de este texto famoso se antoja un preludio imprescindible; un diálogo imaginario que servirá para reflexionar, precisar y cuestionar algunas nociones sobre esa identidad.

Al inicio de su texto, Carpentier apunta la primera de sus interesantes observaciones al declarar, citando a Stravinski, que "una tradición verdadera

no es el testimonio de un pasado transcurrido; es una fuerza viviente que anima e informa el presente". Visto así, el horizonte histórico de la música latinoamericana resulta desalentador, pues resultaría muy difícil asegurar que los más importantes compositores de nuestros respectivos países han tenido contacto con esa fuerza viviente, salvo que por "fuerza viviente" se entienda el ímpetu de un quehacer musical popular y que conforma, propiamente, una tradición. Para Carpentier, la aparición de Schoenberg es perfectamente lógica, por más original o compleja que resulte una parte de su producción. En cambio, la figura de Villa-Lobos le resulta inexplicable, salvo en virtud de la erupción de "una fuerza natural que irrumpe en el panorama artístico de un continente sin que nada anunciase su llegada", puesto que las músicas escritas en su país, en décadas anteriores, no tenían nada que pudiera ser antecedente suyo.

Se dibuja así una visión importante. Por un lado, constituye un testimonio que representa no sólo la opinión de su autor sino, quizá, la perspectiva global que hemos tenido hasta tiempos recientes respecto a nuestro pasado musical. Al mismo tiempo, una revisión de sus ideas nos permite adentrarnos de inmediato en algunas de las cuestiones esenciales relativas a la ponderación crítica de la música latinoamericana, y en particular la del siglo XIX. De ahí que convenga detenerse en su análisis.

Ya se ha señalado el hábito historiográfico que entiende la obra de los grandes autores del siglo XX como un punto de llegada. Esa visión evolutiva es la misma que hace concebir la música de Schoenberg como una consecuencia lógica de sus ancestros, y la que hace que los escasos compositores decimonónicos latinoamericanos de los que se tiene una noción cabal —es decir, que se conoce la mayor parte de su obra y que ésta se halla disponible para su estudio e interpretación en partituras y grabaciones— parezcan eslabones de una cadena lógica, o bien, como en el caso brasileño, según apunta Carpentier, no guarden relación alguna con el surgimiento de una música que se manifiesta, parece decirnos nuestro autor, espontáneamente, naturalmente. Hoy sabemos que esa *naturalidad* es un eufemismo que sirve para ocultar nuestra propia ignorancia respecto a la música local del pasado.

Parte esencial del desconcierto es lo que Carpentier describe espléndidamente como "un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado". Otros historiadores han señalado lo mismo, como el mexicano Jorge Alberto Manrique, quien contempla el arte mexicano como una manifestación que sigue la oscilación de un péndulo entre lo nacional y lo cosmopolita. Al parecer, esta idea surge

con fuerza cada vez que nos encontramos frente al reto de aprehender lo acontecido con la música latinoamericana. Para los autores peruanos, es la aparición de un *yaraví* o una *marinera* lo que resulta sintomático; para los argentinos, una *milonga* o un *gato*. Al considerar lo nacional como parámetro, las tareas de quienes se dedicaron al cultivo de la música cosmopolita resulta desconcertante. Carpentier parece no caer en tales baches historiográficos y claramente señala que "si el hábito no hace al monje, el *tema*, en música, no basta para validar una tarjeta de identidad". Esta conclusión, no por evidente, deja de ser útil, pues solemos asociar el estudio de los repertorios locales con esa tarjeta de identidad y, por consiguiente, se han hecho a un lado las producciones de los autores que no incursionaron al folklor local.

Ahora bien, es necesario retomar la idea primigenia de Carpentier, cifrada en la falta de una tradición, y es que las historias de la música nos han engañado, a veces deliberadamente, otras sin darse cuenta, al hacernos creer que los autores y sus obras se van siguiendo unas a otras, en una cadena donde todo guarda, como quiere Carpentier, "un desarrollo lógico, ajustado a su propia organicidad". Pero nada más erróneo: Cuando Mozart reconoció —en una frase probablemente apócrifa, pero reveladora, como todo buen prejuicio— "Bach es nuestro padre, nosotros sus hijos", solía darse por descontado que se refería a Johann Sebastián y no, como hoy sabemos, a Johann Christian, el hijo de Bach, que adoptó Londres para inundarla de una música enteramente opuesta a la de su hoy famoso padre. Bach, como sabe cualquier musicólogo, vivió en el siglo XVIII pero es, fundamentalmente, un compositor recuperado en el siglo XIX. Una tradición, entonces, no es algo que exista a priori y de lo que pueda nutrirse cualquier compositor; por el contrario, la noción misma de la tradición es sólo una forma entre varias de observar el fenómeno artístico. Y situados en el terreno particular de la música, ha de recordarse que el siglo XIX fue, precisamente, el siglo en el que la tradición musical se inventó. Ni Verdi ni Mozart escucharon a Monteverdi, que había fijado en definitiva los principios de la ópera desde el siglo XVII. Si hoy queremos explicar así la historia de la ópera, es necesario tomar conciencia de que se trata de una construcción artificial, de una narrativa entre muchas que goza, precisamente, de los frutos de la investigación y de la interpretación presente del repertorio pasado.

Todo esto es importante porque, al fin y al cabo, las tradiciones artísticas se forman y se inventan. Ponemos en ellas los ingredientes que consideramos adecuados y dejamos fuera lo que no nos parece importante, pero es claro que la construcción de una tradición es una empresa a la que tal vez no queramos

dedicar más esfuerzos. Después de todo, los valores y signos identitarios asociados con la música del siglo XIX no son los de nuestro tiempo, y lo que nos queda de aquellas músicas es muy poco. Por otra parte, a Carpentier, tanto como a muchos otros en la actualidad, le parecía que el asunto crucial de la música latinoamericana transita por el estrato popular, por la *autenticidad* de sus manifestaciones —ya urbanas, ya campestres— y por la riqueza multicultural que la música popular supone.

Y sin embargo, la valoración de lo popular por encima del rechazo que "los músicos serios, sinfonistas, profesores de conservatorios" hicieron de tales repertorios, es un asunto que guarda una relación directa con la noción que tenemos de nosotros mismos; con la identidad que nos forjamos con nuestras personas y grupos sociales. Y desde hace varias décadas, como consecuencia de la masiva comercialización de la música, nuestra visión de la identidad y el valor musical está fuertemente influida por la música comercial y popular. En esta región de la cultura sonora, lo que reviste la mayor importancia es la *autenticidad*, entendida como un ámbito donde sí *hay* una tradición con la que dialoga la expresión personal de ciertos músicos por encima de la simple reproducción. Por influjo de tales nociones, tomamos por debilidad la relativa falta de originalidad de ciertos autores decimonónicos, a quienes no sentimos auténticos sino más bien, *epígonos*. Así lo cree fervientemente Carpentier cuando afirma que "no era en los escenarios líricos donde habíamos de buscar una expresión de lo criollo, sino en la invención siempre fresca, viviente, renovada, de aquéllos músicos que serían discriminatoriamente calificados de *semicultos, populares o populacheros*". Debe hacerse aquí un paréntesis muy importante, ya que Carpentier fijó con toda certeza la relación existente entre la identidad musical latinoamericana y la categoría racial de lo criollo, de la que se deriva que "la expresión de lo criollo" es la *raison d'etre* de la música latinoamericana, el verdadero toque maestro de autenticidad y valor.

En efecto, y aunque en muchos países esto no revista mayor importancia, al menos impera entre los jóvenes mexicanos una idea equívoca del ser criollo. Cuando, semestre a semestre, pregunto a mis alumnos con qué se identifican racial o culturalmente, obtengo en forma casi unánime la misma respuesta: se sienten, se asumen mestizos; han hecho suya la extraña noción de que la cultura mexicana surge del maridaje armónico de lo europeo y lo indígena y, por tanto, se muestran ufanos de un mitológico pasado precolombino. Cuando me dedico a mostrar que la cultura mexicana contemporánea, lo mismo que la de los pasados siglos, fue una cultura eminentemente criolla y de fuerte aliento cosmopolita, encuentro invariablemente azoro, estupefacción y

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

desconfianza, que sólo se acaban cuando al final del curso salen convencidos de que la música azteca no existe, o de que la música del pasado virreinal novohispano alcanzó una excelencia notable y que posee una sonoridad excelsa de la que debemos sentirnos ufanos, aunque en ocasiones carezca de elementos auténticos o autóctonos. Cuento lo anterior para decir que en ciertos casos la aclaración que hizo Carpentier de lo que representa ser criollo resulta tan atinada e importante que más vale citarla *in extenso:*

> Una palabra nueva en nuestro idioma se articula, por vez primera, en una *Geografía y descripción universal de las Indias* de Juan López de Velazco, escrita en México entre los años 1571-1574; la palabra *criollo*. Y, detrás de la palabra, la graciosa explicación: "los españoles que pasan a aquellas partes y están en ellas mucho tiempo, con la mutación del cielo y del temperamento de las regiones aún no dejan de recibir alguna diferencia en el color y calidad de sus personas; pero los que nacen de ellos, que llaman *criollos*, y en todo son tenidos y habidos por españoles, conocidamente salen ya diferenciados en el color y el tamaño" […] Ya el criollo existe como tal. Hombre nuevo. Nueva manera de sentir y de pensar. […] En el *criollo* americano se manifiesta, desde muy temprano, una doble preocupación: la de definirse a sí mismo, la de afirmar su carácter en realizaciones que reflejen su particular idiosincrasia, y la de demostrarse a sí mismo y demostrar a los demás que no por ser *criollo* ignora lo que ocurre en el resto del mundo, ni que por vivir lejos de grandes centros intelectuales y artísticos carece de información o es incapaz de entender y utilizar las técnicas que en otros lugares están dando excelentes frutos.

No se entiende lo acontecido con la música de América si no se tiene plena conciencia de lo anterior, de esa condición de *ab origen* que determina la acción de todos los músicos, lo mismo los más cosmopolitas que los más ufanos de una inconfundible y *auténtica* identidad. En tal sentido, Carpentier es víctima de una contradicción que pudo haber esquivado fácilmente cuando afirmó, como ya citamos, que "no era en los escenarios líricos donde habíamos de buscar una expresión de los criollo". Justamente es lo contrario, y él mismo lo sabe: en el afán por crear un repertorio de ópera local, en construir los teatros e instituciones que permitan una vida musical semejante a la europea, en perseguir a Europa, como hicieron los multicitados Antonio Carlos Gomes, Gaspar Villate o Melesio Morales, se aprecia a todas luces un espíritu criollo que construye su identidad desde la ópera y sus valores. Porque se puede ser

tan criollo en cualquiera de los puntos extremos del péndulo: es criollo Alberto Williams cuando escribe deliciosas milongas para piano, y es criollo ese personaje emblemático y fascinante que dejó su natal Caracas por París y que por ello nos exige un *excursus,* el venezolano Reynaldo Hahn.

Excursus: À la recherche du créole perdu

Al escribir estas líneas, uno de los sellos discográficos más importantes del mundo, la casa de origen alemán Deutsche Gramophon (hoy en manos de consorcios norteamericanos), goza de las ventas exitosas de *Opium*, un singular disco en el que el contratenor francés Philippe Jaroussky interpreta diversas *mélodies francaises* de autores tan variados y famosos como Debussy, Fauré, Saint-Saens, Chausson y algunos más.

Abren y cierran el disco dos espléndidas canciones de Reynaldo Hahn, *A Chloris* y *L´heure exquise*, verdaderas joyas del repertorio vocal del siglo XIX, en las que la música se compenetra en forma magistral con un par de poemas excelsos, el primero de Theophile de Viau, el otro de Verlaine. Pero Hahn es un compositor que supone ciertos problemas de identidad, pues nació en Caracas en 1874 y murió en París en 1947, donde recibió su educación formal y desplegó casi toda su carrera. El caraqueño fue alumno de Massenet y, como lo escribe Christophe Ghristi en las notas del disco aludido, es quizá "más parisino que todos los demás puestos juntos" (se refiere a Debussy, Fauré, Duparc, etcétera). De hecho, Hahn adoptó la ciudadanía francesa en 1909, lo que constituye un punto significativo de su biografía, ya que vivió en carne propia al menos dos grandes crisis políticas vinculadas con su identidad. De origen judío, atestiguó con ansia el famoso escándalo Dreyfuss, que sacudió a Francia durante los primeros años del siglo XX. Posteriormente quiso enrolarse en el ejército para combatir a los alemanes, pero ya pasaba de la edad permitida. Los nazis le hicieron el honor de prohibir su música y, por tanto, tuvo que vivir una parte de la guerra escondido y otra en el exilio, que encontró en Monte Carlo. En su momento, Hahn supo situarse en la cresta de la ola cultural francesa: fue amigo de los antagónicos Marcel Proust y Pierre Loti, escribió música para Sascha Guitry y para su esposa Ivonne Printemps; Magda Tagliafierro estrenó su concierto para piano, fue confidente de Sarah Bernhardt, fue director de la ópera de París, dirigió una función de *Don Giovanni* en Salzburgo y escribió algunas operetas que gozaron de aceptación y fama, particularmente *Ciboulette* (1923). En suma, Hahn repre-

senta en términos musicales al criollo por antonomasia, un ciudadano del mundo que pudo nacer a la sombra del Ávila, pero que hizo de París su verdadero rancho. Y por ello mismo, se trata de un caso que permite reflexionar acerca del ser criollo.

José Antonio Calcaño, al escribir sobre Hahn en su recuento de la música venezolana, reconoce que "los franceses, acaso con razón, lo consideran como uno de sus músicos, pero bien merece también un puesto aquí por haber sido caraqueño e hijo de una venezolana". Hasta ahí todo va más o menos bien, pero poco tarda en surgir la crisis de identidad:

> Cuando contaba con pocos años el niño (dicen los historiadores franceses que tendría como tres o cuatro años, aunque las tradiciones caraqueñas dicen que tendría ocho o diez) la familia abandonó Caracas para establecerse en Europa. Reinaldo [sic] no volvió a ver en su vida su ciudad natal, aunque la recordó siempre con algo de nostalgia […] jamás olvidó el español y lo hablaba cada vez que tenía ocasión.

Por su parte, y con algo más de objetividad, Mario Milanca apunta que Hahn "vivió setenta años en Francia, por lo que resulta difícil relacionarle con la tradición venezolana".

Al detenernos en la figura de este músico, tocamos diversas fibras en forma simultánea. Ante todo, un caso así nos invita a realizar preguntas que no por simples dejan de ser útiles: ¿es importante la nacionalidad de un músico?, ¿el lugar de su nacimiento se refleja inexorable en las pautas?, ¿guardan relación alguna la excelencia de cualquier composición con las coordenadas geográficas donde se escribió la obra? No, desde luego que no.

Al contrario, si el caso de Hahn es interesante, es precisamente porque se trata de un criollo perdido —así dicho para no perder el tono proustiano—, de un americano que llevó el sentido cosmopolita a su extremo más evidente. Hahn y su música —como hay en el siglo XXI otros compositores latinoamericanos que han hecho de Europa su medio y su mundo— se sitúan en el punto más extremo de la oscilación del péndulo, en un ámbito donde la consumación máxima del ser criollo consiste, precisamente, en conquistar París, y no cualquier París, sino el inconmensurable París del *fin de siècle*. Casi nada, por supuesto, se encontrará de venezolano en la música de Hahn. Afortunadamente, diríamos, sobre todo tras escuchar las bellas canciones que han desatado este *excursus*. Si acaso, los más puristas querrán encontrar en otra de sus canciones, la espléndida *Rêverie*, sobre un texto de

Victor Hugo, una mezcla perfecta donde la poesía excelsa le da la mano a una danza habanera, de innegable sentir caribeño. Es otra de sus canciones deliciosas, pero la música de Hahn es mucho más que una simple simbiosis tras alguna pieza. Porque quizá el momento de escribir estas líneas sea, en buena medida, el de una revaloración crítica de la música de este criollo caraqueño, autor de las más exquisitas canciones, verdadero protagonista de la obra magistral de Proust, cuyo músico imaginario de apellido Vinteuil es, en realidad, la encarnación literaria de las mejores virtudes e ideas musicales que el famoso novelista supo discernir y plasmar espléndidamente. Cada quien puede leer aquella larga novela como mejor le plazca, pero en lo personal imagino que la sonata de Vinteuil que el protagonista del *Tiempo perdido* escucha una y otra vez, es la versión instrumental de *L'heure exquise*, la impecable canción de Hahn que cierra el disco aludido y cuya música puede perseguir obsesivamente a quien la escucha con atención. Que el personaje pudiera estar inspirado en un caraqueño sólo muestra la viabilidad del proyecto criollo: no es el lugar, sino las condiciones y circunstancias, lo que hacen al hombre. De tal suerte, caemos en un error si sólo consideramos latinoamericano aquello que ha sido compuesto en oposición a Europa, pues parte indispensable del ser criollo es, precisamente, la elección de volverse tan parisino, londinense o madrileño como se quiera. Por esta razón no fueron pocos los músicos latinoamericanos que se instalaron en Europa, particularmente al ocaso del siglo XIX. En el acto simbólico de atravesar el océano y establecerse en el Viejo Mundo, quedaba consumado un aspecto importantísimo de esa condición *ab origen* de la que hemos hablado. Sólo se es verdaderamente americano, diríamos con aquellos compositores y artistas, cuando se conocen las calles de París tanto como las del propio terruño, cuando se habla a los europeos en su lengua, cuando se ha "dejado el rancho" —como decimos coloquialmente en México— para hacer propia una tradición cultural con la que suele existir una tormentosa relación; tormentosa en la medida en que a los poseedores de orgullo local en cualesquiera de sus formas les costará más trabajo adueñarse con entusiasmo de las formas europeas, por más que consciente o inconscientemente se reconozca la fascinación que ejercen. A algunos les pesará reconocer que París es más bello que Caracas o México. Un Reynaldo Hahn simplemente no tuvo ese tipo de remordimientos y hasta contribuyó —caso excepcional— a la belleza sonora de la Ciudad Luz.

Diálogo imaginario con Alejo Carpentier (II)

De vuelta a las reflexiones del genial escritor cubano, nos encontramos —también— en el otro lado extremo del péndulo:

> Habanera, tango argentino, rumba, guaracha, bolero, samba brasileña, fueron invadiendo el mundo con sus ritmos […] músicas que fueron mucho más útiles, para decir la verdad, a la afirmación de un acento nacional nuestro, que ciertas "sinfonías" sobre temas indígenas, incontables "rapsodias" orquestales de gran trasfondo folklórico, "poemas sinfónicos" de "inspiración vernácula" que sólo quedan como documentos, títulos, de referencia, jalones de historia local, en los archivos de conservatorios…. Porque hay algo evidente: a la música latinoamericana hay que aceptarla en bloque, tal y como es, admitiéndose que sus más originales expresiones lo mismo pueden salirle de la calle como venirle de las academias.

En efecto, sólo cuando se trata de señalar lo que *nos distingue*, cobra sentido el uso y la adopción de materiales folklóricos locales en el marco de cualquier práctica musical. La búsqueda de tales rasgos se ha convertido en parámetro para juzgar a buena parte de los compositores latinoamericanos, y muchas de sus obras revisten para nosotros una valía que está en relación directa con este asunto. Nos interesan los gestos locales del argentino Juan Pedro Esnaola cuando escribe minués montoneros, las danzas del cubano Manuel Saumell, porque establecen el parámetro de las famosas habaneras; el jarabe nacional de Tomás León o las *modinhas* de Francisco Manuel da Silva, simplemente porque en cada uno de tales autores y obras se aprecia claramente un afán de distinguirse; de definir una identidad sonora en oposición a Europa.

En todo caso, es importante subrayar que la música ofreció a los criollos americanos del siglo XIX una doble posibilidad: se podía fijar el horizonte de la identidad en esa oposición aludida, o en la compenetración extrema de lo europeo. Los ejemplos abundan en varios países y momentos históricos (y más adelante habremos de intentar una síntesis de ello), pero hasta ahora ha imperado la falsa noción de que sólo se construye una identidad sonora desde la oposición. Ahí subyacen los prejuicios que nos hacen ver con duda y recelo todo lo que conformó la música latinoamericana del siglo XIX, en cuyo repertorio conviven flagrantemente ambas posibilidades. Más aún, la descripción de estas dos vertientes sólo permite aquilatar el enorme campo de acción en el que, en realidad, se situaron casi todos los creadores musicales latinoa-

mericanos del siglo XIX (y por creadores entendemos al amplio conjunto de maestros, intérpretes, públicos, gobernantes, compositores, editores y un largo etcétera). Por tanto, es importante subrayar que casi todas las manifestaciones musicales que habrán de ocuparnos en las páginas siguientes tratan de conjugar estos anhelos; si acaso, el deseo de cristalizar las aspiraciones criollas hizo todavía más difícil que las iniciativas musicales en diversas áreas tuvieran un efecto duradero o generasen obras de indudable impacto artístico. Será tal vez en los terrenos del piano y de la ópera donde estas tensiones se aprecien de manera más patente, sin importar si esas partituras fueron trazadas en el valle del Anáhuac, cerca de los andes o al lado del apacible Caribe.

El propio Carpentier se da cuenta de que al privilegiar la autenticidad de lo popular, la historia de la música local corre peligro, pues, a fin de cuentas, un recuento histórico de las músicas latinoamericanas carecería de sentido si no se entendiera ese ejercicio como un acto declaratorio de cierta identidad, tal y como aquí se asume. Por ello se pregunta:

> ¿Significa esto, acaso, que hemos de minimizar el esfuerzo de quienes, con mucho talento y a veces con grandes aciertos, trataron de elevar el nivel de nuestra cultura musical? ¿Hemos de olvidar los nombres de tantos y tantos fundadores de orquestas, de sociedades filarmónicas, de coros, de conservatorios, de cuya labor podemos enorgullecernos?

En efecto, puede apelarse al recurso del orgullo patrio y a la invocación ufana del pasado histórico para ocuparse con gentil mirada de toda esa legión de músicos que sentaron las bases de la organización y práctica del arte de Euterpe a lo largo y ancho del continente. En ello no puede haber mal alguno, salvo que es un tanto injusto relegar todo lo hecho a un simple motivo de exaltación. No hay necesidad de hacer historia de la música para alentar los orgullos nacionales desde las pautas, sino que al traer aquella música a nuestro presente, o al pugnar porque esos repertorios no caigan en el olvido y puedan formar parte de nuestro actual horizonte sonoro, es necesario contar con mayor precisión respecto a las circunstancias y causas que rodearon a ciertas obras y sus autores. Así procedemos con cualquier música del pasado por la simple razón de que el significado presente de cualquier música se aclara y enriquece al conocer su historia. Dicho de otra manera mucho más simple, sólo tiene sentido adentrarse a las entretelas de la historia si hay en cada uno de nosotros la intención de conocer estéticamente, y en tiempo presente, algo de la música de aquella época. Es una pena que si los caprichosos

y a veces inconscientes periplos de nuestro llamado *gusto* musical nos ponen frente a una ópera americana del siglo XIX, dejemos aflorar en forma automática los mismos prejuicios de siempre, en vez de pugnar por una visión alternativa de esos repertorios, más informada y acorde al conocimiento que la musicología actual puede ofrecernos tras la enorme, fructífera y profunda reflexión colectiva que ha tenido lugar en los últimos cien años alrededor del repertorio musical de occidente.

En las últimas líneas de su ensayo, Carpentier se topa, sin decirlo ni reconocerlo, con el problema del canon, con el *efecto Beethoven*:

> ¿Hemos de negar que, pese a una cierta impermeabilidad intelectual frente a lo que cotidianamente les sonaba en las calles, algunos exigentes maestros de fines del siglo pasado y comienzos del presente nos dejaron partituras muy estimables que se siguen ejecutando, con toda justicia, en nuestros conciertos, ya que contribuyeron a la formación de nuestra conciencia estética, aun cuando no hayan aportado gran cosa a la música universal? En modo alguno. Tales figuras desempeñaron un hermoso papel en la historia de nuestra vida artística […] Pero a la vez, debemos reconocer que, en nuestro siglo, algunos compositores nuestros, más sensibles a una ecuménica convergencia de energías ambientes —así viniesen de arriba o viniesen de abajo— se situaron en niveles nunca alcanzados hasta la aparición de sus personalidades.

En última instancia, señalar ciertas obras como ejemplares, y ciertos autores como definitivos, es también un rejuego imaginario. Los valores del canon han sido construidos de manera colectiva y hoy en día están sujetos a revisiones o críticas desde ciertos sectores; grupos que precisamente observan una clara definición política detrás del encumbramiento de las llamadas "obras maestras". De modo que el canon también se construye, se transforma y se amplía. Lo que resulta inadmisible es preservar a toda costa esa línea progresista que culmina en los autores del siglo XX americano. Carpentier es cruelmente condescendiente cuando resume los quehaceres del siglo XIX a un "hermoso papel" jugado por todos aquellos prohombres que dedicaron su talento a sentar las bases de la organización musical de sus naciones o a escribir obras "que contribuyeron a la formación de nuestra conciencia artística". Y, en realidad, ese hermoso papel pertenece a la historia, pero pudiera suceder que, además de ello, nos interese la tarea artística de tales músicos. Se trata, lamentablemente, de un proceso que apenas inicia y del que sólo puedo, a modo de conclusión, ofrecer un ejemplo mexicano.

José Mariano Elízaga fue, sin duda, un actor de ese hermoso papel. En el México de la Independencia lo hizo todo: fundó la primera sociedad filarmónica, estableció una escuela pública de música, instaló la primera imprenta de partituras del país, escribió los primeros libros de texto, implementó la primera orquesta profesional y, en suma, puso la música al servicio de la flamante nación. Es una bella historia, y por eso Elízaga tiene su nombre escrito a la entrada de una de las salas de conciertos del Conservatorio Nacional.

Pero fue sólo hasta 1994 cuando, casualmente, encontré una partitura de este autor, un espléndido juego de variaciones dobles, crípticamente intituladas *Últimas variaciones*. Lo que este descubrimiento trajo fue una revelación: Elízaga, además de ser un bello hombre, escribió una música por demás interesante y bien lograda. La suya es la escritura de un autor informado, que había estudiado a Haydn y a Beethoven con la asiduidad debida; que era un capaz ejecutante del fortepiano, y cuyo discurso está lleno de momentos de exaltación lírica y de un *pathos* armónico de conmovedora factura. En esta interesante obra conviven simultáneamente los espíritus de Rossini y Beethoven que, al decir de Carl Dahlhaus, determinaron el acontecer sonoro del siglo XIX. Que una obra mexicana escrita en 1826 posea todos estos elementos es algo extraordinario, y por lo mismo hace inmensamente injusto que la historiografía se contente con acomodar a Elízaga en el conjunto de las "figuras que desempeñaron un hermoso papel". Sí, lo hicieron, pero nos urge verlos como músicos y contar con el acceso a las creaciones artísticas de esas personas que fueron colegas de Elízaga en otras latitudes; del peruano José Bernardo Alzado (1788-1878), del cubano Antonio Raffelín (1796-1882), de los argentinos José Antonio Picasarri (1769-1843) y Amancio Alcorta (1805-1862); del brasileño Francisco Manuel da Silva (1795-1865), del Colombiano Nicolás Quevedo Rachadell (1803-1874) y de muchos otros que desempeñaron ese "hermoso papel" pero que, seguramente, fueron músicos primero y antes que cualquier otra cosa.

Desde hace algunos años, y con ánimo de alentar una comparación más amplia de lo acontecido en torno al establecimiento de la música latinoamericana en el siglo de las independencias, Aurelio Tello expresó una idea muy similar cuando también hizo su propio recuento de lo hecho por Elízaga y por las "figuras del hermoso papel":

> Es un reto para la musicología contemporánea establecer el nacimiento de la música latinoamericana, ya como proyección de las prácticas musicales que provenían de la colonia, ya como la síntesis y asimilación de diversas

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

> influencias indígenas, europeas y africanas que convergieron en América desde el siglo XVI y hasta el siglo XX. En realidad, ¿cuál era el estado de la música durante el tránsito de la Colonia a la Independencia? ¿Cuál es, en territorios de importancia política como Bogotá, Lima y Buenos Aires, cabezas de virreinatos al momento de producirse la guerra libertadora, la figura musical equivalente a la de José Mariano Elízaga en México, que transitó de la Colonia al nuevo país como el emblema del músico profesional? ¿Lo fue Virigilio Rabaglio en Argentina? ¿Lo fue Andrés Bolognesi en el Perú? ¿Lo fue Juan Antonio de Velasco en la naciente Colombia? ¿O lo fueron Juan París en Cuba, José María Alzado en Chile y José Eulalio Samayoa en Guatemala? ¿Quién en Panamá, en Quito, en Managua?

Ese reto, como puede adelantarse, sólo podrá llevarse a cabo en la medida en que las investigaciones acerca de los repertorios latinoamericanos del siglo XIX proliferen, pero también en la medida en que nuestras ideas acerca del ese mismo acervo musical dejen de lado los conceptos historiográficos archimanidos que se han gestado en el pasado.

Suelo imaginar un diálogo con Alejo Carpentier acerca de todos estos temas, a sabiendas de su legendaria melomanía y de su incontestable carácter como protagonista de esa misma identidad cultural de América. Quizá se trata de un diálogo no exento de tensiones, porque los prejuicios latentes y explícitos que su texto denota pueden contrarrestarse —como aquí he intentado hacerlo— desde un mejor conocimiento de la historia de la música, que no es mérito propio sino un proceso al que hoy tenemos acceso; una herramienta claramente articulada desde el método musicológico. Además, Carpentier no deja de reconocer en su último párrafo que el futuro está en la investigación.

> Bastante maduros estamos ya —habiendo dejado tras de nosotros ciertas ingenuidades implícitas en el concepto mismo de "nacionalismo"— para enfrentarnos con las tareas de búsqueda, de investigación, de experimentación, que son las que, en todo momento de su historia, hacen avanzar el arte de los sonidos, abriéndole veredas nuevas. Pero, en tales tareas, un buen conocimiento del ámbito propio, puede ser de enorme utilidad.

Lo que ha cambiado radicalmente, desde que Carpentier escribió este significativo ensayo en 1977, es precisamente la investigación. Y no sólo porque han pasado desde entonces poco más de tres fructíferas décadas en las

que la información, la reflexión y el simple acceso a la música latinoamericana se han multiplicado generosamente, sino también porque en ese mismo lapso la musicología latinoamericana ha logrado establecerse como un ámbito académico consolidado. La musicología —afirmó Joseph Kerman en *Musicology*, el más famoso de sus libros publicado en Inglaterra en 1985— es "la última y más avanzada de nuestras formas de hacer música". De tal suerte, no sólo hemos investigado más acerca de la música latinoamericana —aunque en ocasiones el horizonte parezca desolador en virtud de todo lo que falta por indagar—, sino que la misma música europea —como dejamos dicho— ha sido objeto de una revisión sin precedentes. No pensamos lo mismo de los grandes autores, sin importar si se trata de Beethoven, Chopin o Debussy. Por ello sería inadmisible que, contra todo sentido, sigamos pensando lo mismo de nuestros propios músicos. Ya decía Carpentier que parte del sentido criollo implica un afán por estar al día. La ignorancia de nuestros repertorios locales es, entonces, una merma en la definición de nosotros mismos y, además, una pérdida lamentable del goce sonoro, como podrá saberlo quien escuche algo del repertorio que habremos de recorrer, siempre rápida e inadecuadamente, en las siguientes páginas.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Capítulo 2
LA IDENTIDAD CONSTRUCTORA

Sociedades y conservatorios nacionales

Es fácil advertir, tras recorrer las historias locales, que en prácticamente todos los países de Latinoamérica se llevó a cabo un idéntico plan inicial de acciones destinado a colocar los cimientos de las vidas musicales de cada nueva nación. Este programa, a pesar de algunas variantes y de su implantación en un lapso cronológico diverso, guarda una unidad que no por evidente deja de ser interesante. Incluso, como apunta Carpentier al ocuparse del caso cubano, este proceso vino acompañado de una oposición entre los valores de la identidad que a menudo ha sido malentendida:

> Al instaurarse la república, se produjo en Cuba un fenómeno que ya había podido observarse en otros países del continente; la adquisición de la nacionalidad se acompañó de una momentánea subestimación de los valores nacionales. El país nuevo aspiraba a recibir las grandes corrientes de la cultura, poniéndose al día. Por un lógico proceso evolutivo, toda independencia lograda viene unida al deseo de aplicar nuevos métodos, de estar *up to date*, de barrer con todo lo que pueda parecer un lastre de provincialismo o de coloniaje.

No hubo, como ya hemos dicho, una "subestimación de los valores nacionales", sino que éstos consistían, precisamente, en propiciar la recepción "de las grandes corrientes de la cultura". Por ello, en todas las naciones se llevaron a cabo esfuerzos casi idénticos destinados a consolidar la vida musical, a institucionalizar la música y a situar su estudio y práctica en el centro mismo de las sociedades. De tal suerte, puede realizarse una larga nómina de sociedades filarmónicas, de academias de música que tarde que temprano devinieron en los actuales conservatorios nacionales, y de asociaciones que dieron origen a temporadas de conciertos, orquestas u otras actividades musicales: imprentas, revistas, orfeones, etcétera. Se trata de un conjunto de esfuerzos en los que es evidente que se entendió la música como un poderoso agente de identidad, y es cierto que fue una identidad verdaderamente constructora, en tanto que de todos aquellos impulsos se deriva la vida musical de las distintas naciones. Esta tarea constructora se dio en dos grande sentidos:

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

el primero es la construcción de instituciones, donde se aprecian múltiples afanes por establecer condiciones propicias para el florecimiento de la vida musical, y el segundo, no menos importante, es de carácter pedagógico, pues será durante el siglo XIX cuando surjan las academias y conservatorios, amén de que se escriben en diversas partes del continente los primeros libros de teoría y enseñanza de la música. Se trata, en suma, de un conjunto de acciones que permitieron la música y su cultivo; que dotaron a cada país de una identidad musical en lo colectivo, y cuya ejecución previno, desde siempre, la necesidad de que las naciones contaran con un programa de educación musical permanente y bien establecido.

Es por ello que buena parte de las historias musicales decimonónicas de cada país gira en torno a las sociedades filarmónicas y a los conservatorios. Pero hubo, además, otro fenómeno común y sumamente importante: la composición misma de la música identitaria por antonomasia, la concepción de los himnos nacionales; tarea que, como es fácil adelantar, nunca estuvo exenta de problemas y vaivenes políticos. La suma de todos estos esfuerzos construyó una identidad musical para cada nación y, por tanto, resulta útil revisar algunos de los detalles más importantes de este proceso.

Conviene recordar, a riesgo de caer en la reiteración, que la organización musical de las sociedades occidentales del siglo XIX americano no fue un fenómeno que resultara de las respectivas independencias, sino que se enmarcó en un cambio general de la historia musical de Occidente, concretamente, en el paulatino descenso de clase que experimentó la música, y en las consiguientes iniciativas musicales que la sociedad civil tomó desde el siglo XVIII. Sobre este tema, baste recodar que los primeros conciertos públicos se celebraron en Inglaterra en 1676, en lo que fue el paso decisivo para que la clase burguesa se apropiase de la música y sus quehaceres; una tarea hasta entonces asociada fundamentalmente a la nobleza o a las instituciones religiosas. A partir de aquel simbólico momento, y sobre todo durante el siglo XVIII, cuando florecieron los conciertos emprendidos por diversas asociaciones musicales —los de la Gewandhaus en Leipzig (organizados por Hiller en 1763), los de Viena (1771) y Berlín (1790), con sus asociaciones de melómanos o Gesellshaft der Musikfreunde; los Concert Spirituel (1725), los Concert des Amateurs franceses (1769) y tantos otros—, se aprecia el movimiento definitivo mediante el cual el florecimiento de las actividades musicales pasó a manos burguesas.

Que la constitución de sociedades musicales, escuelas, academias y otras formas de organizaciones sociomusicales no fue un asunto determinado por las respectivas independencias americanas, no sólo lo explica una mirada más

amplia a la historia musical del siglo XIX, sino el repaso de algunas iniciativas semejantes que ya existían en tiempos coloniales. En el Virreinato de la Nueva España, los criollos económicamente poderosos establecieron una serie de conciertos que tuvieron lugar entre 1807 y1808 en el Colegio Mineralógico. En Cuba, donde se gestó una de las independencias más tardías del continente, la primera academia de música se creó en 1814, dirigida por Carlos Antonio Acosta. Ambos casos ilustran cómo la organización musical de los países americanos no guarda una relación directa con los acontecimientos políticos, sino que, más bien, es resultado de una visión más amplia y compartida del quehacer musical, evidente tanto en América como en Europa. Además, como habrá de verse enseguida, muchas iniciativas de organización musical de trascendencia, como sociedades filarmónicas, escuelas y academias, se gestaron desde la práctica musical de instituciones religiosas fundadas en la colonia.

Como es lógico, el paso decisivo para organizar la vida musical nació alrededor de la educación. Más allá de las fuerzas musicales disponibles o del nivel alcanzado en cualquier momento por los músicos locales, no hubiera sido concebible un florecimiento musical permanente que no estuviera enraizado en la educación musical. A conseguir este fin se dedicó una generación ilustre de músicos que fundaron indistintamente conservatorios, academias y sociedades filarmónicas. *A* posteriori, es fácil sonreír ante la ingenuidad de tantos esfuerzos emprendidos: hubo sociedades filarmónicas —"todas" denominadas de Santa Cecilia— hasta en los lugares más recónditos, y quien quiera emprender el recuento de las diversas escuelas de música privadas del continente daría un verdadero salto al vacío histórico, no porque no se tenga noticia de estas iniciativas, sino porque fueron cientos, cuyos efectos y trascendencia resultan imposibles de aquilatar. Pero hubo, en definitiva, dos grandes clases de esfuerzos que cristalizaron lo mejor de tantos anhelos y que dejaron efectos perdurables: tal fue el caso de algunas sociedades filarmónicas y, desde luego, el de muchos de los actuales conservatorios nacionales.

El conservatorio musical, entendido como la institución subvencionada que la nación dedica al alto fin de forjar a los mejores músicos de cada país fue, sin duda, uno de los proyectos que mejor reflejó el grado de organización musical alcanzado, una organización que en muchos casos fue de la mano con el de sociedades filarmónicas importantes. A menudo surgieron de los conservatorios sociedades y academias musicales, pero también fueron algunas sociedades musicales más o menos consolidadas las que permitieron el establecimiento de los conservatorios. Es posible que la cronología de los hechos, el recuento de las instituciones y sus años de fundación, sea un reflejo, pero

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

sólo eso, de la fuerza que la organización musical alcanzó en diversos países. En todo caso, existieron diversas experiencias al respecto. En algunos países, los conservatorios nacionales se consolidaron desde el siglo XIX; en otros, sólo lo hicieron hasta el XX. Asimismo, ciertas instituciones como el Conservatorio de Música de Buenos Aires resultaron de iniciativas privadas a cargo de músicos expertos, pero en otras latitudes la enseñanza siguió durante buena parte del siglo XIX en manos de la Iglesia y el Ejército. En tal sentido, es fácil advertir que estas últimas instancias de educación musical ya estaban vigentes desde la colonia, y que continuaron establecidas durante el siglo XIX. Un ejemplo elocuente de lo anterior es el de Chile, donde un proyecto de enseñanza musical a cargo del músico de origen francés Adolfo Desjardins, originalmente concebido para funcionar al seno de la Cofradía del Santo Sepulcro, se convirtió más tarde en el Conservatorio Nacional de Música. Algo semejante aconteció con el conservatorio nacional en México, institución que surgió como Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana, y que estuvo inicialmente bajo la dirección del presbítero Agustín Caballero, quien previamente había establecido una academia privada de música. Posteriormente llamado Conservatorio Mexicano de Música, se denominó Conservatorio Nacional de Música desde 1877, cuando comenzó a recibir una subvención del gobierno de la república.

Otro ejemplo del persistente vínculo colonial entre el clero y la educación musical se observa en el caso colombiano. En Bogotá se abrió en 1831 una escuela de música y dibujo en el colegio mayor de Nuestra Señora del Rosario, que junto a la escuela de música fundada en 1845 por José Joaquín Guarín y Francisco Londoño, conforman los antecedentes de la Academia Nacional de Música, fundada en 1879 y denominada Conservatorio Nacional a partir de 1910. Al establecerse el Conservatorio Nacional de Música de Quito se aprecia una iniciativa en apariencia republicana, cuando durante la presidencia de Gabriel García Moreno se encomendó al italiano Antonio Neumane la creación en 1870 de un conservatorio "con la intención de mejorar tanto la música sagrada como la profana de la República", además de advertirse en su decreto de creación que "la enseñanza de la música sagrada y profana es gratuita", con lo que se aprecia claramente la consolidación del modelo de conservatorio como escuela nacional de carácter social, pero al mismo tiempo la preeminencia de los quehaceres musicales eclesiásticos.

En otros países se palpa el mismo vínculo entre la docencia musical y el clero, pero también con las entidades castrenses. En Bolivia, por ejemplo, la educación musical estuvo primordialmente a cargo del clero y de los militares.

El Conservatorio Nacional sólo se fundó hasta 1907. Algo semejante ocurrió en Paraguay, donde el antecedente más importante de la educación musical decimonónica es la Escuela de Jóvenes Aprendices de Música Militar, establecida en 1821, y fue sólo hasta 1895 cuando el Instituto Paraguayo ofreció clases de música. No hubo en Paraguay un conservatorio sino hasta 1968, cuando en Asunción se creó el Conservatorio Municipal de Música. Pero Paraguay no está sólo en la consolidación relativamente tardía de los conservatorios nacionales y contrasta con casos como el de Venezuela, donde el primer conservatorio, concebido como la sección de música de la Academia de Bellas Artes, se estableció en 1850 con la dirección de Atanasio Bello Montero. En Perú se estableció en 1912 una Academia Musical que eventualmente conformó el Conservatorio Nacional de Música, establecido oficialmente hasta 1946. Costa Rica fundó su Escuela Nacional de Música en 1890 para desaparecerla en 1894 tras la cancelación del subsidio gubernamental. En El Salvador, el primer obispo, Jorge de Viteri, fundó en 1845 una escuela de música a la que siguió la fundación de la sección de música de la Academia de Bellas Artes en 1864, mientras que la Escuela Nacional de Música sólo se estableció hasta 1930. En Panamá, el Conservatorio Nacional se abrió en 1904. En Guatemala, músicos como Esteban de León, José Eulalio Samayoa y Máximo Andrino fundaron escuelas particulares durante el siglo XIX, pero fue la de Juan Aberle la iniciativa de mayor aliento al fundar el Conservatorio de Santo Domingo en 1875, que fue el antecedente de la Escuela Nacional de Música, establecida en 1882. En Puerto Rico las primeras clases regulares de música fueron parte del Seminario Conciliar de San Ildefonso e iniciaron en 1832. Durante el siglo XIX surgieron diversas escuelas e iniciativas de enseñanza musical que, sin embargo, no cristalizaron en la formación de un conservatorio nacional sino hasta 1959.

En otros países, notablemente en Cuba y Argentina, la historia de la consolidación de las escuelas y conservatorios está teñida de esfuerzos privados, que contradicen la condición "civilizadora" de que las naciones ofrezcan un subsidio permanente a la educación musical. En Argentina, se fundó en 1822 una Escuela de Música y Canto, seguida por la Escuela de Música de la Provincia, establecida en 1874 por Nicolás Bassi, y por un Conservatorio Nacional de Música, abierto por Juan Gutiérrez en 1880. A estas escuelas se suman la Academia de Música Instrumental (1810), la Academia de Música (1822), creada por Virgilio Rabaglio —ésta con el apoyo de Bernardino Rivadavia—, y otra Academia de Música, fundada por Próspero Alexo Ribes en 1819. Todas estas escuelas, sin embargo, no tuvieron una presencia duradera y, paradóji-

camente, fue hasta 1893 cuando el importante compositor Alberto Williams fundó una institución privada denominada Conservatorio de Música de Buenos Aires, que fue a todas luces el equivalente platense de los conservatorios fundados en otras latitudes. Argentina sólo fundó un Conservatorio Nacional de Música hasta 1924. El caso cubano es semejante. En Cuba existieron escuelas y academias en La Habana desde 1814, y un holandés residente en la isla, Hubert de Blanck, fundó en 1885 una institución privada a la que denominó Conservatorio Nacional. De Blanck fue deportado en 1895 pero regresó para reabrir el Conservatorio y la Sala Espadero que fue, durante su época, la más importante de Cuba. Sólo hasta 1903 se estableció en Cuba la primera escuela estatal, la Academia Municipal de Música, posteriormente denominada Conservatorio Municipal Amadeo Roldán. En el mismo sentido se puede ubicar lo acontecido en el Uruguay, donde la Sociedad Musical de Aficionados La Lira fundó en 1873 el Conservatorio La Lira, a la que siguió el Instituto Verdi establecido en 1881, y que fue precursor de la Escuela Municipal de Música (Montevideo). En 1904 se fundó el Conservatorio de Montevideo encabezado por Eduardo Fabini, antecedente importante del actual Conservatorio Nacional de Música, establecido hasta 1954.

Mención aparte merece el caso brasileño por el carácter de capital imperial que tuvo Río durante algunos años del siglo. Antes de 1821, la corte portuguesa había impulsado una profusa actividad musical que decayó en paralelo al proceso político que condujo a la declinación de Pedro I. Así las cosas, sólo hasta 1833 la personalidad de Francisco Manuel da Silva aglutinó diversos esfuerzos alrededor de la Sociedad de Beneficencia Musical, y en la fundación de la Sociedad Filarmónica de Río, que sobrevivió hasta 1851. Dentro de ese periodo, Da Silva también fundó el Conservatorio de Río de Janeiro en 1847, una institución que fue de la primeras en América en impulsar un programa de becas europeas para sus estudiantes notables, y del que surgió la prominente figura de Antonio Carlos Gomes, de cuyas óperas daremos cuenta en el capítulo siguiente.

Vemos así cómo el segundo gran esfuerzo de organización musical fueron las sociedades filarmónicas. En casi todos los casos, estas agrupaciones serían incomprensibles sin su contraparte pedagógica, los conservatorios, pero por razones de claridad conviene separarlas artificialmente, amén de que existen alrededor de ellas diversas circunstancias particulares, como las difíciles condiciones políticas propias de cada país o el influjo enormemente positivo que tuvieron diversas corrientes de inmigrantes alemanes, franceses e italianos en países como Argentina o Perú, e incluso Colombia y México, donde resultó

definitiva la contribución de figuras como Alfred Bablot, director que dio su fisonomía definitiva al conservatorio mexicano, o como el inglés inmigrado a Colombia Henry Price, que fundó la Sociedad Filarmónica de aquel país.

En Argentina, la Academia de Música de Rabaglio encabezó la lista nada modesta de sociedades. Establecida en 1822, realizó conciertos de música de cámara y sinfónicos, y su esfuerzo fue seguido por la Sociedad Filarmónica, establecida en 1823. Entre 1852 y 1859 operó la Sociedad Filarmónica de Buenos Aires, que promovió las primeras representaciones de zarzuela y la impartición de conciertos que cuidaron con atención el nivel artístico de sus intérpretes. A estos esfuerzos se sumó una interesante Sociedad del Cuarteto, fundada en 1875 para promover la música de cámara, así como El Ateneo, fundado por Alberto Williams en 1893, y que aglutinó a músicos e intelectuales. Particularmente notable, por tratarse de un fenómeno ampliamente difundido en los países sajones de Europa, fue el establecimiento de diversas sociedades corales impulsadas por emigrados alemanes, tales como la Sociedad de Canto Germania (1855-59), la Sociedad Teutona (1860), la Sociedad Concordia (1863) y la Academia Alemana de Canto (1864). Tal vez ningún otro país del continente tuvo una vida coral tan intensa y organizada, aunque existen ejemplos de ello en el Orfeón Popular y en el coro Águila Nacional, que dirigió Julio Ituarte desde el Conservatorio Nacional en México, y en Chile o Perú, donde también proliferaron las sociedades corales fundadas por europeos. En el caso argentino, sin embargo, estas asociaciones ponen en marcha un aspecto crucial de la historia musical del siglo XIX, que contribuyó poderosamente a "democratizar" el arte musical: una educación musical, que trajo consigo la consolidación de públicos, de melómanos en el amplio sentido del término. Sin duda, es posible concluir que estos coros, tanto como el influjo de músicos extranjeros en una enorme cantidad, sentaron las bases sociales de la práctica musical en Argentina, país que, ya al finalizar el XIX y durante buena parte del XX, desarrolló una actividad musical intensa, reconocida internacionalmente y con la que difícilmente puede compararse la de cualquier otra nación latinoamericana.

En casi todos los países del continente proliferaron las sociedades filarmónicas. En Panamá, donde el primer piano llegó al istmo en 1830, encontramos quizá, un caso al otro lado de la experiencia argentina, un país que tuvo —como tantos de Centroamérica— condiciones menos favorables para el florecimiento de la música. En ese país se fundó la Sociedad Filarmónica de Panamá en 1875, la Sociedad de Alumnos (de la Escuela Nacional de Música) en 1906 y la Sociedad de Conciertos del Conservatorio en 1910, pero

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

más importante que la cronología resulta el hecho de que aún en el siglo XX se quisieran llevar a cabo proyectos con visiones decimonónicas que se consideraban plenamente vigentes. Costa Rica, por su parte, no es un caso diverso. Aunque se registra el establecimiento de la Sociedad Euterpe, en Cartago, hacia 1833, se trata de un caso relativamente aislado. En la misma antigua capital del país, la Sociedad Filarmónica de Cartago, fundada en 1873, representa con la ya mencionada, los esfuerzos más sobresalientes en el ámbito de la organización musical. Por contraste, en Guatemala José Eulalio Samayoa fundó la Asociación Filarmónica del Sagrado Corazón desde 1813.

En otros países proliferan iniciativas con algunos denominadores comunes, tales como la creación de círculos corales, el impulso a la organización musical por parte de artistas e inmigrantes, la creación de sociedades de *cuartetos* destinadas a la música de cámara o de sociedades que surgieron desde los conservatorios y escuelas nacionales, casi siempre para asegurar el funcionamiento de una orquesta más o menos permanente. En Chile, por ejemplo, se creó una Sociedad Filarmónica en 1827, impulsada por Isidora Zegers, cuyo impacto positivo sería emulado por la Sociedad Filarmónica de Valparaíso (1845), primera de una notable serie de sociedades filarmónicas que proliferaron en ciudades como Concepción, Valdivia y Copiapó. Al igual que en la Argentina, en Chile se dejó sentir el afán organizador de los inmigrantes. El alemán Aquinas Ried fundó una Sociedad Armónica que inauguró una serie de orfeones germano-chilenos tales como una Deutscheverein, el Arbeitverein, el Sängerbund y otras semejantes, a la que se sumaron un Orpheón Francais, una Corale Santa Cecilia o un Circolo, creadas por inmigrantes franceses o italianos. También se fundó una Sociedad de Música Clásica entre 1878 y 1891, y una Sociedad Cuarteto (1885), que impulsaron la ejecución de los repertorios de cámara. Como bien señala Jorge Martínez Ulloa, "la acción siempre creciente de estas academias, clubes musicales, orfeones y otras asociaciones creó una situación que, no obstante la precariedad de la mayoría de ellas, maduraría en la institucionalización de la vida musical chilena".

En Colombia, el inglés Henry Price creó la Sociedad Filarmónica en 1846, con el propósito de "fomentar y generalizar el gusto por la música". Se trató de una agrupación exitosa que reunió una orquesta y un coro, que realizó temporadas permanentes, que aglutinó a los mejores músicos colombianos, como Nicolás Quevedo Rachadell, Santos Quijano, Manuel María Párraga o José Caicedo, y que incluso llegó a lanzar una suscripción para la construcción de una sede para su orquesta, aunque el edificio quedó inconcluso. De igual forma, se trazaron planes para crear una escuela de música en 1848, pero

tampoco se llevaron a cabo. Aunque la geografía es diversa, el impulso es el mismo y la magnitud de la empresa idéntica: Price bien pudo ser un adelantado Fitzcarraldo que llegó desde la civilización —es decir, desde la Inglaterra que emancipó a Haydn y desde la Citeria donde se ofrecieron los primeros conciertos públicos— para implantar en aquellas tierras santafereñas una vida musical íntegra. La iniciativa de Price tuvo algunos ecos como la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, establecida en Cundinamarca en 1868, y la Sociedad Lírica que José Joaquín Guarín fundó, y que en 1845 pudo establecer una escuela de música, según se ha dicho. Pero Price no fue el único Fitzcarraldo ni mucho menos. Su coterráneo Alejandro Sejers llegó a Quito en 1838 y, por petición del presidente de la república y un consiguiente estipendio, fundó la denominada Sociedad Musical de Alejandro Sejers, que funcionó hasta 1847. Su alumno Miguel Pérez estableció ese mismo año una Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia. Otras sociedades surgieron en el Ecuador durante el siglo XIX, entre las que destaca una segunda Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, establecida en 1892 por Aparicio Córdoba y ex alumnos del Conservatorio Nacional de Música de Quito, y cuyo objetivo principal era "estudiar la música religiosa y formarse también en el repertorio de la sinfónica para su desempeño en el templo y en los de índole profana". De nueva cuenta, este caso nos permite ver que aún al finalizar el siglo XIX prevalece la tradición formativa y musical del clero en ciertos ámbitos.

En Cuba proliferaron las iniciativas privadas para fomentar los conciertos. Nicolás Ruiz Espadero estableció una sala famosa desde la primera década del siglo, a la que siguieron espacios semejantes impulsados por diversas sociedades como la de Santa Cecilia, la Filarmónica y el Liceo Artístico y Literario, además de la Sociedad Filarmónica de Santiago de Cuba, creada en 1844 y que mantuvo actividades hasta la década de los ochenta del siglo XX. A esta asociación se sumaron, como en los casos de Chile o Argentina, las tareas de diversas colonias españolas —catalana, castellana, asturiana, canaria y gallega—, que organizaron orfeones y conciertos como parte de un programa social más amplio agrupado bajo el manto de diversas sociedades civiles. Asimismo existió una Sociedad de Cuartetos, fundada en 1907 y cuya estafeta tomó Hubert de Blanck con la fundación de una Sociedad de Cuartetos Clásicos establecida a partir de 1909. En Bolivia se creó una Sociedad Haydn entre 1884 y 1889, y el año de 1886 surgió una Sociedad Filarmónica de Sucre. En Paraguay se estableció la Sociedad Filarmónica La Lira en 1881, así como un Circolo Corale Filodrammatico Italiano en 1887 y, un año más tarde, una Sociedad Coral Española. En 1889 se estableció una Sociedad del Cuarteto. En Uruguay

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

hubo diversas sociedades a partir de 1827 y durante un periodo que se extiende hasta 1897, cuando la Sociedad Beethoven estableció la primera orquesta estable de aquel país.

En Perú hubo cuatro sociedades filarmónicas entre 1835 y 1836, además de sociedades corales alemanas, la Teutona y la Vaterland, activas hacia 1876, y en la ciudad de Callao un Club Alemán Musical. De manera particular sobresale la Sociedad Filarmónica establecida por el italiano Claudio Rebagliati, que a partir de 1867 ofreció conciertos en los que se dieron a conocer obras del repertorio canónico europeo (Beethoven, Mozart, Mendelssohn, etcétera). Juan Carlos Estenssoro nos ofrece, además, la referencia inolvidable de "El Manicomio Musical de la Quinta Heeren, sociedad filarmónica de fines del siglo que dirigía el maestro Einfeldt". En Venezuela, el director Lino Gallardo estableció la primera Sociedad Filarmónica en 1812 (con el apoyo del general realista Morillo) que, tras las diversas vicisitudes políticas, dejó de funcionar y fue sustituida en 1830 por la emblemática Sociedad Filarmónica, impulsada por José María Isaza y Atanasio Bello Montero, esta vez con el apoyo del presidente José Antonio Páez. Ecos de esta iniciativa se dejaron sentir con las fundaciones de las sociedades filarmónicas de Maracaibo (1836) o Mérida (1840). Incluso, tras los terremotos que asolaron a la región en 1900, se fundó en Guatire una sociedad filarmónica para distraer a la población de las calamidades geofísicas.

En México, y por su importancia histórica, el punto de partida lo constituye la Sociedad Filarmónica Mexicana, fundada por José Mariano Elízaga en 1824. Dicha sociedad permitió contar con una orquesta y un coro estables entre 1824 y 1829, y también contribuyó a la formación de la primera escuela profesional de música del México independiente, también fundada por Elízaga en 1825. Una década más tarde, el alumno de Elízaga, José Antonio Gómez, fundó una segunda sociedad llamada Gran Sociedad Filarmónica, cuyas actividades, semejantes a las de su predecesora, se extendieron hasta 1847, año de la guerra entre Estados Unidos y México. Una tercera Sociedad Filarmónica Mexicana fue fundada el 14 de enero de 1866, en pleno Imperio, por un notable grupo de compositores, intérpretes y mecenas encabezados por Tomás León. Esta sociedad, sin duda la más importante de cuantas se han establecido, desarrolló una importante labor como promotora de conciertos y fundó en 1866 el Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana.

El recuento anterior es arbitrario y discreto, pues deja fuera muchas iniciativas en diversos ámbitos y sólo se detiene en las empresas que parecen

haber contribuido en alguna medida al gran proceso de forjar una identidad musical para cada uno de los lugares o grupos sociales que les dieron vida. En suma, hay una interminable lista de escuelas y sociedades que existieron en ese tiempo, algunas de las cuales siguen existiendo, y no tendría caso hacer una larga relación de fechas, de nombres de personajes locales o fuereños y de años de fundación, que no por tempranos o tardíos informan mucho. Después de todo, lo importante de un conservatorio nacional es la fama sus alumnos, el impacto de su actividad al forjar una vida musical para cada nación, tarea en la que las sociedades filarmónicas jugaron un papel que, de nueva cuenta, no se mide cronológicamente, sino por el impulso a los músicos labrado en sus conciertos, en el impacto educativo en los públicos que asistieron a sus conciertos y en la consolidación de un público y del cultivo musical en el seno de la sociedad.

Contrario a los historiadores que gustan detenerse a dilucidar los pormenores documentales detrás de las fundaciones de tantas escuelas y sociedades, creo que son los efectos de la identidad constructora los que vale la pena resumir. Las naciones latinoamericanas construyeron, mediante el esfuerzo colectivo representado por todas estas instituciones y agrupaciones, sus respectivas vidas musicales. Detrás de tales esfuerzos siempre estuvo una misma cuestión de identidad; el afán por querer ser de cierta manera, por asumirse como sociedades culteranas donde el cultivo de la música pasara de ser algo excepcional o patrimonio de las clases altas a un asunto mucho más cotidiano y de mayor amplitud social.

Mario Milanca Guzmán, en su libro *La música venezolana de la Colonia a la República*, se ufana de "indagar algo más de lo que se había dicho hasta el presente" respecto a las sociedades filarmónicas locales, y hace alarde de que "descubrimos que la fecha que entrega uno de los autores sobre la fundación de tal sociedad, en la etapa de la República, no coincide con la que nosotros hemos documentado". Milanca discute con su colega José Antonio Calcaño si el año correcto del establecimiento de la caraqueña y políticamente correcta Sociedad Filarmónica impulsada por Atanasio Bello Montero es 1831 o 1830. Pero ¿puede tal disputa ser importante? Encuentro mucho más revelador el apunte rescatado de los estatutos de dicha sociedad según el cual sus funciones "nunca degenerarán en baile", y que en ellas se ejecutarán "sublimes oberturas y sinfonías". Es el mismo afán que buscó Price al "fomentar y generalizar el gusto por la música". Cómo se pusieron en reglamentos y normas tales anhelos, es irrelevante, no así el hecho de entender que las sociedades filarmónicas y los conservatorios nacionales representan esa aspiración a lo subli-

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

me. Fue durante el siglo XIX cuando la música adquirió ciertos caracteres propios de una religión: los teatros se erigieron a semejanza de los templos y los nuevos feligreses musicales establecieron esos rituales que hasta la fecha observamos en los conciertos públicos, tales como ir bien vestidos, no hablar, no hacer ruido, no comer o permanecer en estado de contemplación mientras los intérpretes hacen su labor. Para los públicos de ópera del siglo XVIII, todo ello habría sido sumamente extraño y desconcertante y, en todo caso, se habrían identificado mejor con las prácticas propias de nuestras actuales salas de cine, pero para efectos de nuestra reflexión, es importante subrayar que los latinoamericanos del XIX adoptaron fehacientemente la idea de construir una identidad propia donde lo sublime tuviera un lugar relevante. La música desempeñó un papel central en la construcción de la subjetividad burguesa y en la idea de estar formando civilización. En el querer ser de la sociedad, se tendría —al menos en teoría— la suficiente educación musical para comprender las "sublimes oberturas y sinfonías" a las que aspiraban no sólo los venezolanos, sino los ilustres del continente entero. Por esta razón, el programa fundacional de las naciones latinoamericanas incluyó necesariamente la organización simultánea de los conciertos de obras sublimes y las escuelas que formaban a los músicos locales en ese arte, que forzosamente requería una educación especial.

Al repasar los logros alcanzados por el Conservatorio Nacional de Música con motivo de un concierto celebrado en 1870, el escritor mexicano Ignacio Manuel Altamirano relataba ufano desde la columna de algún periódico:

> El arte musical mexicano, que cuenta con celebridades que ya son europeas y con otras que no por haberse encerrado en los límites de la nación, deja de ser un motivo de orgullo para nosotros, hoy más que nunca merece la protección de la autoridad y el apoyo del patriotismo para elevarse hasta el apogeo. Por ahora, el Conservatorio es ya un monumento de gloria y una institución arraigada y que ningún acontecimiento podrá destruir.

De nueva cuenta, es la metáfora la que resulta reveladora. La gloria de los países americanos no podía limitarse exclusivamente a las batallas ganadas contra los europeos, sino que habría de cifrarse en los más altos logros alcanzados en otras áreas y, particularmente, en las artes y las letras, terrenos que fueron objeto del más intenso interés. Construir un conservatorio fue un acto de glorificación, viva encarnación de un patriotismo que se alzó, como dice Altamirano, hasta el apogeo. De ahí que hubiera parecido conveniente, en

prácticamente todos los ámbitos, hacer de tal construcción una de las tareas más emblemáticas emprendidas por entonces.

En forma paradójica, poco o casi nada queda de todo aquel trabajo en su forma original. De manera frustrante, se advierte claramente cómo en la medida en que los empeños constructores se consolidaron, el empuje de la música comercial se dejó sentir cada vez más fuerte. De ser un asunto civil, la construcción de la identidad sonora pasó a ser en nuestros días un asunto de mercado y de medios de comunicación que dictan el modo musical de sus consumidores. Quizá esa construcción de gloria que simbolizan los conciertos de las sociedades filarmónicas y los conservatorios llegó muy tarde en la mayoría de los casos, en tanto la tecnología de las grabaciones, que comenzó al alba del siglo XX, habría de cambiar las costumbres musicales en forma drástica. Y, sin embargo, muchas de las actuales instituciones musicales de nuestros países se deben a estos impulsos. Algunos conservatorios nacionales, algunas orquestas o el auge de la organización musical en ciertos ámbitos, guardan hoy una deuda profunda con estos esfuerzos, con el "hermoso papel" que dijera Carpentier, desempeñado por los músicos y ciudadanos que las forjaron en una época donde la identidad musical se fraguaba al calor de las carencias diarias y del idealismo constructor de las naciones.

Los himnos nacionales

> ¡Es una vergüenza que hasta la música del que hoy se llama himno nacional sea obra de un extranjero!
>
> Ignacio Manuel Altamirano

En la construcción sonora de esa identidad, ocupó un lugar particular la cuestión de los himnos nacionales. Sobra decir que estos símbolos patrios se gestaron en el siglo XIX y que son la manifestación más evidente de cómo la música desempeñó un papel indispensable en la conformación identitaria de nuestros respectivos países. Y, sin embargo, más allá del carácter cívico y político que estas composiciones entrañan, y sin faltar al respeto del riguroso estatus que tienen como símbolos patrios, pudieran advertirse algunas consideraciones generales, siempre desde el estricto sentido histórico musical.

Los himnos nacionales se fueron imaginando al calor de las diversas guerras de independencia. El de Bolivia, con música del italiano Benedetto

Vincenti y letra de José Ignacio Sanjinés, fue originalmente llamado *Canción patriótica* y fue escrito en 1845. En otros países como Chile, la ausencia de una necesaria canción patriótica en medio de la guerra hizo que hasta 1820 se cantase como propio el *Himno nacional de Argentina*, con versos de Bernardo Vera y Pintado, y música del autor local Manuel Robles. Sólo hasta 1827, en el marco de un concierto ofrecido por la Sociedad Filarmónica impulsada por Isidora Zegers, se cantó la versión actual con música del catalán exiliado en Londres Ramón Carnicer y letra de Eusebio Lilo Robles; versión que conservó un coro de Bernardo Vera. Por su parte, Ecuador y Costa Rica poseen detrás de la historia de sus himnos algún tinte francés. En Costa Rica, Manuel María Gutiérrez escribió la música en 1852, misma que hizo imprimir en París en un primer y modesto tiraje de 50 ejemplares; sólo hasta 1879 tuvo letra el *Himno nacional de Costa Rica*, escrita por Juan Garita. Por su parte, el *Himno nacional de Ecuador* alcanzó su versión definitiva hasta 1886, con la letra de Juan León Mera y la música del francés Antonio Neumane. Pero más allá de estas singulares conexiones francesas, pudiera decirse que la metáfora central detrás de la creación de los himnos nacionales de Latinoamérica fue la concepción de la *nueva marsellesa*. A la música escrita desde 1813 de Blas Parera, autor catalán de la música del himno argentino —letra de Vicente López y Planes— se le ha asociado claramente con el himno francés. Pero más allá de posibles coincidencias melódicas, Pedro Figueredo recibió en Cuba la clara instrucción de "componer nuestra *marsellesa*", que escribió como *Himno de Bayamó* en 1867. Figueredo también compuso las estrofas del himno, mismas que anotó, según quiere la leyenda, a caballo y en medio de la toma de aquella ciudad. En Venezuela, la letra y la música del himno se atribuyen, respectivamente, a Vicente Salias y Juan José Landaeta, y se dice que la melodía de Landaeta era conocida desde 1840 como *La marsellesa venezolana*. En todo caso, es la metáfora lo que hoy posee un significado especial como reflejo de un anhelo que fue común a todas las naciones latinoamericanas: contar con un canto destinado a exaltar el ánimo de *les enfants de la Patrie*. Ese afán es lo que también se deja sentir en los himnos de Paraguay, con letra del uruguayo Francisco Acuña de Figuero, y música de autor no establecido pero atribuida a Francisco José Debalí (músico húngaro radicado en Uruguay) o a Francisco Sauvegeot de Dupuis (francés contratado para trabajar en Paraguay en 1853); de Panamá, con música del español Santos Jorge y letra de Jerónimo Francisco de la Ossa, y Uruguay, con letra de Francisco Acuña de Figueroa y música del referido Francisco José Debalí.

Para quienes crean que la música de los himnos nacionales latinoamericanos constituye un símbolo patrio portador de una originalidad e identidad intrínsecas, la revisión conjunta de los diversos casos particulares puede constituir una verdadera fuente de sorpresas. En primer término, sorprende la cantidad de himnos latinoamericanos escritos por músicos europeos. Bolivia, México, Chile, Uruguay, Paraguay, Honduras o Panamá, cuentan a un artista extranjero como autor de la música de sus himnos. A esta nómina pudiera sumarse el caso de El Salvador, donde *El Salvador libre*, escrito por el italiano Cesare Giorgi Vélez, fue el himno nacional durante algunos años en sustitución del escrito por Juan José Cañas (letra) y Juan Aberle (música). De cualquier forma, casi no importará el origen étnico de los compositores en cuestión, aunque el caso del húngaro Francisco José Debalí (Ferenc József Debály) se antoja curioso, pues amén de ser el autor de la música nacional del Uruguay, lo es con toda probabilidad también del himno paraguayo. Y es que más allá de si los autores fueron catalanes (Chile, México, letra de Jaime González Bocanegra, música de Jaume Nunó), franceses (Ecuador), alemanes (Honduras) o españoles (Panamá), la música de estos himnos guarda inevitablemente una deuda de honor con la ópera italiana. Dicha deuda podrá comprobarse fácilmente si se escucha el himno de cualquier país latinoamericano que no sea el propio, particularmente sin la letra. Es entonces cuando se notará claramente que los diversos autores y las sociedades mismas que hicieron suyos estos himnos, estaban musicalmente compenetradas del *bel canto* italiano. En este sentido, es más fácil para los hispanoparlantes referirse al *Himno nacional de Brasil*, letra de Joaquim Osorio Duque, música de Francisco Manoel da Silva (1890), que recuerda inexorablemente algún pasaje de Verdi. De hecho, el himno que Debalí escribió para el Uruguay guarda una coincidencia temática innegable con algún pasaje de la *Lucrecia Borgia* de Donizetti; mientras que al estrenarse el himno de Bolivia, le precedió la también solemne ejecución de la obertura de *Fra Diavolo*, de Auber. Todo esto sólo corrobora cómo la ópera fue para los decimonónicos latinoamericanos un asunto de la mayor importancia. En tiempos recientes, gracias a las investigaciones del musicólogo Karl Bellinghausen, se han podido escuchar todas las obras que concursaron en 1853 para elegir al himno nacional de México. Esta experiencia ha permitido apreciar con nitidez cómo la ópera fue, en efecto, el gran estilo tras la concepción musical de estos símbolos.

Por su parte, la mayoría de las letras de los himnos han sufrido diversas modificaciones impulsadas por diversas olas políticas y, particularmente, por

un fenómeno de reformulación de la identidad que se manifiesta en los cambios hechos para suprimir o limar diversas alusiones ofensivas a la relación entre un país en particular y España. Naturalmente, muchos de los himnos surgieron alrededor de las respectivas independencias, y fue natural que sus letras atacasen con fiereza a los españoles, mencionándolos de manera explícita —como el himno Chileno, que hubo de modificarse en 1844, cuando España reconoció la independencia de aquel país— o implícita, como en el himno cubano, donde al cantarse "Al combate corred, bayameses...", se alude a la toma española de dicha ciudad.

Cabe señalar, como último apunte, que estos himnos han tenido una historia muy accidentada, con diversas crisis de identidad, antes de establecerse como himnos nacionales definitivos. Todavía en 1947, el himno de Venezuela sufrió modificaciones a cargo de Juan Bautista Plaza. Esta última versión es la usada oficialmente en la actualidad mientras que, durante los últimos años, algunas investigaciones han sugerido que el verdadero autor de la letra podría haber sido Andrés Bello, y que la música habría sido compuesta por Lino Gallardo. Por su parte, la música del *Himno de Cuba* se modificó con el paso de los años y sólo hasta 1983 se tuvo una versión definitiva tras indagaciones del músico Odilio Urfé aprobadas por la Asamblea Nacional del Poder Popular de aquel país. Estos casos nos muestran cómo los himnos, independientemente de las razones que los impulsaron, son una de las herencias más palpables de las sociedades decimonónicas, en cuya construcción la identidad sonora cumplió cabalmente un papel central; también nos muestran cómo los ecos de esa identidad constructora, siempre teñida de una sonoridad tomada de la ópera, nos alcanzan en pleno siglo XXI, porque para las sociedades latinoamericanas del siglo de las independencias, la ópera lo fue casi todo, como habremos de ver enseguida.

Capítulo 3
LA IDENTIDAD CIVILIZADORA

Cuenta Stendhal, aunque la historia puede ser apócrifa, que durante los días finales de la vida de Giuseppe Verdi la gente arrojó paja en la calle para que el paso de los carruajes y el consiguiente golpeteo de los cascos contra las piedras no disturbara la agonía del maestro. Puede que se trate de una viñeta imaginaria, pero es una imagen que lo resume todo: Verdi fue, para el público occidental del siglo XIX, el Dios supremo de la música, el Zeus de la ópera y el Apolo del arte lírico. De modo que cuando el titán olímpico se refirió al brasileño Antonio Carlos Gomes como "un verdadero genio musical", nos encontramos frente a una historia única que merece la pena contar.

Antonio Carlos Gomes, quien nació en Campinas en 1836, fue hijo de un director de bandas y, como diríamos en concordancia con el capítulo anterior, se convirtió en el más famoso ahijado brasileño de aquellas "figuras del hermoso papel" que sentaron las bases de la vida musical en su país. En efecto, Gomes ya había escrito a la edad de 18 años una Misa —aparentemente perdida— que había estrenado una orquesta familiar, lo que revela que su talento era excepcional y conocido localmente. Contra el deseo de su padre, se trasladó a Río de Janeiro para ingresar al Conservatorio Imperial de Música, donde estudió con Joaquim Giannini. Inmerso en la educación conservatoriana, hizo suyo el lenguaje de la ópera italiana, que durante el siglo XIX fue la fuerza musical preponderante en todo el hemisferio occidental. De tal suerte, el talento de Gomes encontró un poderoso ámbito de florecimiento en la ópera, lo que trajo como resultado sus dos primeras creaciones, *A noite do Castelo* (ópera en tres actos estrenada en Río en 1861) y *Joana de Flandres* (ópera en cuatro actos, también estrenada en Río en 1863). Fueron éstas óperas las que hicieron del brasileño una figura destacada y las que le ganaron un estipendio del gobierno para estudiar en Italia, donde recibió clases del compositor Lauro Rossi en el Conservatorio de Milán.

Vino entonces la mejor parte de la historia. Tras probar suerte con un par de operetas, la gran ópera de Gomes, *Il guarany*, se estrenó en el Teatro Alla' Scala el 19 de marzo de 1870. Desde ahí, tras obtener un éxito legendario, la ópera viajó por todo el mundo. En Europa se llevó a escena en prácticamente todas las capitales importantes en el lapso de algunos años, mientras que en

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

América se representó lo mismo en Brasil —con motivo del cumpleaños del emperador, el 2 de diciembre de 1870— que en México, donde el compositor Melesio Morales —nuestro héroe local en el departamento de compositores de ópera— se quejaba en algún artículo de su cansancio ante la insistente pregunta que amigos, conocidos y hasta desconocidos le lanzaban a todas horas y en todo lugar: "¿Conoce usted *El guarany*? ¿Ha oído usted *El guarany*? ¿Qué opina usted de *El guarany*? ¿No es cierto que es muy bueno *El guarany*? ¿Verdad que no vale nada *El guarany*?"

Poco cuenta la envidiosa opinión de Morales acerca de la famosa ópera de su homólogo brasileño, pero sí la de Verdi, quien como todos escuchó *Il guarany* en Ferrara en 1872. Ante el éxito de su obra, Gomes pasó la mayor parte de su vida profesional en Italia, y repitió la representación en La Scala de algunas otras de sus óperas, tales como *Fosca* (1873) y *Condor* (1891); además de estrenar otras creaciones como *Salvator Rosa* (Génova, 1874), *Maria Tudor* (Milán, 1879, basada en un argumento de Victor Hugo) y *Lo schiavo*, que se representó en Río por primera vez en 1889, y cuyo argumento, acerca de la liberación de los esclavos, fue cuidadosamente adaptado a las convenciones de la ópera italiana, mas no por ello dejó de ser una manifestación pública a favor de la abolición de la esclavitud, que por entonces aún no se había legislado en Brasil.

La historia de Gomes es la del mayor logro y posicionamiento alcanzado por algún compositor latinoamericano de ópera. En este sentido, ha opacado los méritos de otros autores brasileños de ópera como Leopoldo Américo Miguez (1850-1902), autor de *Pelo amor!*, estrenada en Río en 1897 con libreto de Coelho Neto, y de *I Salduni Os saldunes*, también estrenada en dicha ciudad en 1901. Gomes ejemplifica un caso excepcional, en tanto su música simboliza la exitosa adopción de una forma artística netamente europea por parte de un compositor del Nuevo Mundo. Para decirlo con una metáfora común, pero vigente en nuestros días, que Gomes haya alcanzado un éxito consumado en el corazón de la ópera europea fue tanto como si en los días que corren, la *squadra azzurra* visitase el estadio de Maracaná para golear a domicilio a Brasil. Es algo que —simplemente— no cabe dentro de lo previsible y todavía no ocurre. Como la fama de *Il guarany,* que también pudiéramos considerar una excepción, algo totalmente fuera de programa, un raro episodio de gloria para la cultura criolla tan preocupada por su identidad cosmopolita. Otros compositores —el mexicano Melesio Morales, el cubano Gaspar Villate, el italo-peruano Carlo Enrico Pasta— quisieron caminar ese mismo sendero, y en algunos párrafos más, contaremos sus respectivas hazañas operáticas; pero antes de

ello cabe preguntarse: ¿qué hace un compositor americano escribiendo óperas? ¿Por qué ese género musical se volvió tan emblemático para los latinoamericanos? ¿Cómo fue que las florecientes naciones independientes, aquejadas por diversos problemas políticos y económicos, siempre encontraron recursos para el montaje del más caro de los espectáculos musicales?

La respuesta es simple, la explicación, un poco menos. La ópera fue el espejo idealizado, el ámbito donde las sociedades latinoamericanas del siglo XIX quisieron retratarse y en el que se cifraron las aspiraciones civilizadoras de las jóvenes naciones del continente. En páginas anteriores, ya hemos citado el caso mexicano como un ejemplo temprano de lo que significó tener un teatro de ópera en funciones. Con el país en quiebra, amenazado de guerra por las tropas españolas y con un gobierno de frágil estabilidad, la situación del país no pudo ser peor. Además, la negativa de los países europeos a reconocer la independencia de México traía consigo una doble negativa, pues ni se consideraba al país un territorio soberano ni los actos de aquellos mexicanos eran aprobados por Roma, un aspecto de particular interés para una población mayoritariamente católica. Así las cosas, gobierno y sociedad vieron con avidez el acercamiento planteado por Inglaterra en 1823 cuando Lord Canning vislumbró la posibilidad de ganar a España el flujo comercial que por razones políticas había dejado abandonado. Fue así como los representantes de la corona británica llegaron a México en enero de 1824 para explorar la posibilidad de reconocer la independencia mexicana. El punto culminante de aquella crucial visita tuvo lugar en la ópera, a la que la legación inglesa asistió acompañada del ministro de Relaciones Exteriores y del presidente del Congreso. Fieles a la tradición del siglo XVIII, en los intermedios se cantaron diversas loas a Inglaterra, se ofrecieron poemas encomiásticos y se ponderó la alianza americana con Gran Bretaña. La ópera en cuestión fue *El califa de Bagdad*, del francés Francois Adrien Boieldieu, y la función, a decir de la prensa local, fue ejecutada "como de costumbre", es decir mal y de malas. Por ello, los redactores de un periódico de la capital mexicana expresaron su deseo de que "se reformen los defectos de nuestro teatro, sin dejar por eso de confesar que así éstos como otros [defectos] que puedan notar los señores extranjeros son dignos de disculparse en un país que apenas lleva tres años de haber sido elevado al sublime rango de nación". La frase es maravillosa, pues denota como ninguna otra el sentido de nuestro argumento, la ecuación que tuvo plena vigencia en aquel entonces, donde nación es igual a ópera: es en el escenario del teatro donde los funcionarios mexicanos quisieron que los visitantes ingleses apreciaran el tímido avance de aquel país recientemente "elevado

al sublime rango de nación". Años más tarde, y en el mismo tono, otro periódico se quejaba de la compañía de Manuel García, uno de los grandes cantantes de su tiempo, y quien de visita en México simplemente no podía cantar debido a trabas burocráticas relacionadas con el manejo gubernamental del teatro:

> ¿Qué dirán y escribirán a sus países los extranjeros? ¿Qué concepto se formarán del nuestro cuando sepan que en la capital de la República, en el lugar de residencia de los supremos poderes, se carece de un teatro? […] ¿Qué juicio harán de la ilustración y buen juicio de los mexicanos cuando sepan que teniendo entre nosotros al insigne García, por quien aún suspiran en París, nuestro teatro está cerrado? Se interesan pues en su pronto restablecimiento el honor nacional, el decoro de la capital, la conservación de las costumbres, la tranquilidad y seguridad públicas y el buen nombre de sus gobernantes.

Si nos detenemos en este caso particular, es porque ilustra perfectamente un fenómeno que se repitió a lo largo y ancho del continente. La aspiración de contar con la infraestructura necesaria para el cultivo de la ópera fue de la mano con las otras demandas para construir la infraestructura de los incipientes países. En Paraguay se quiso, ni más ni menos, construir una réplica de la Scala de Milán, aunque el malogrado proyecto devino en una oficina recaudadora de impuestos. Pero ello no impide advertir ahí, como en todas las naciones latinoamericanas, un proceso paulatino de consolidación de la vida artística en el que la ópera jugó un papel central y determinante. Y aunque se trata, claro está, de un fenómeno vinculado a las capitales, lo cierto es que la ópera se derramó por múltiples senderos, toda vez que sus más famosos fragmentos se filtraron en los salones por medio de múltiples ediciones para piano y voz; de arreglos de oberturas y trozos orquestales para dos y cuatro manos, así como de las incontables fantasías para piano que llevaron las melodías de la ópera por todos los confines.

Se explica así la noción del *espejo idealizado*, del escenario reluciente donde lo mejor de las sociedades locales se conocía y reconocía a la vez que participaba del proceso constructor de la civilización. En la ópera se veía el adelanto de un país, lo refinado de sus costumbres, lo excelso de sus mujeres, las finas maneras de sus prohombres, la educación, el buen gusto y todo aquello que da prestigio y es motivo de orgullo. Para la sociedad decimonónica latinoamericana, la ópera fue el verdadero termómetro de la civilidad alcanzada. Si una sociedad o un país cualquiera aspiraban a tener un recono-

cimiento y un lugar en el *concierto de las naciones*, ello iba en función de lo alcanzado en el ámbito de la ópera, entendida como la expresión más refinada de la cultura occidental de entonces. Basta recordar la ubicación urbana de los más importantes teatros de ópera europeos para constatar que la ópera fue ese claro registro de civilidad. Hausmann, al planear el nuevo trazo de París, le dio a la ópera una importancia equiparable a la del Arco del Triunfo. Ese modelo, tarde que temprano, sería imitado por todos los países de América Latina, que hicieron de sus grandes teatros de ópera un epicentro en múltiples sentidos, ya urbanos, ya artísticos. El Palacio de Bellas Artes en México y, sobre todo, el famoso Teatro Colón de Buenos Aires, son los ejemplos paradigmáticos de tal orden de ideas.

Siempre obedeciendo a un curso previsible que se repite país a país con algunas variantes, la savia de la ópera decimonónica en Latinoamérica circuló por tres frondosos ramajes. En el primero, uno pudiera contar las interminables peripecias de las compañías de ópera, principalmente italianas, que viajaron por todo el continente. En el segundo, pueden seguirse las vicisitudes de los compositores locales que abordaron paulatinamente la composición del género, y una tercera rama, que se desprende de la anterior, se vincula con el repertorio en el que los músicos intentaron la creación de una ópera de rasgos particulares: si Verdi escribió óperas con heroínas egipcias y Puccini hizo de sus tenores príncipes chinos, nada impedirá a los nuestros que algún guaraní o alguna doncella tarasca se conviertan en protagonistas de su propia ópera. Y aunque la historia de la ópera latinoamericana sólo ha sido escrita parcialmente, no por ello dejaremos de intentar aquí un boceto que nos permita conocer los detalles de esta singular práctica sociomusical que, en forma definitiva y apabullante, determinó desde la música la construcción de la identidad latinoamericana en el siglo XIX.

Hemos advertido, al comienzo de este trabajo, la importancia que tuvo la ópera italiana en la definición del gusto musical latinoamericano. Conviene, sin embargo, reiterar la importancia de este fenómeno. De acuerdo con Carl Dahlhaus, la música del siglo XIX estuvo marcada por dos claras tendencias a las que puede identificarse con el nombre de sus más afamados autores: Beethoven y Rossini. La primera de éstas, como también hemos dicho, marcó en forma definitiva nuestra noción de la música. Ideas como desarrollo, abstracción, música absoluta y la noción misma de la música como un arte intraducible en el que simbólica y sinfónicamente se cifra una lucha —la lucha y el triunfo ultimo del héroe que representan la *Tercera* o *Quinta* sinfonías, o *Egmont*—, han determinado lo que hoy consideramos el canon, el gran conjunto

de las obras maestras de la música. Pero éste ha sido un proceso que resulta de diversas circunstancias. En primer lugar, surge a partir de una revisión de la historia de la música, revisión que fue notablemente impulsada por los académicos alemanes exiliados en las universidades norteamericanas de la posguerra y cuyo peso académico aun prevalece. En esa revisión, gran parte de la vida musical decimonónica de países como Francia o Italia pasó a un segundo plano, a la vez que se enfatizó el auge del romanticismo como un fenómeno cultural eminentemente germano, al que se han vinculado los nombres de Beethoven, Schumann y Wagner. Para esta visión de la historia musical, el auge de la ópera en Francia o Italia, y el auge de las diversas tradiciones locales —digamos la zarzuela española e hispanoamericana, o la ópera cómica francesa—, son fenómenos secundarios que sólo importan cuando Wagner irrumpe en la escena de dichos países o cuando se opone a la concepción italiana encarnada por Verdi. Se trata, desde luego, de una construcción histórica; de una muy interesante reconstrucción que permite aquilatar, en su justa medida, la contribución de los autores germanos y la innegable influencia de la ideología romántica en el arte. Sin embargo, esa visión histórica de la música no es la única y, sobre todo, no es la que conviene tomar si nuestro punto de partida no es la apreciación *a posteriori* sino la observación de lo que fue, para los decimonónicos, su ambiente musical cotidiano. Porque la gran mayoría de los compositores del siglo XIX, y con ellos el público burgués que consumió sus partituras en cantidades inenarrables, hicieron de Rossini su ejemplo paradigmático; no sólo en América Latina sino también en Europa. "El divino Rossini", como lo llamaban en el México de 1820, fue, sin duda, el compositor de mayor renombre e influencia en la primera mitad del siglo XIX americano. *El barbero de Sevilla* fue la gran ópera de aquellas décadas, y no se encontrará un país de América donde la ejecución de ésta no haya sido uno de los puntos de partida de la tradición local. En Buenos Aires se escuchó en 1825, en México en 1827, en Chile en 1830 y en Colombia en 1848, lo que nos habla de un largo periplo americano que siguió no sólo esa ópera, sino buena parte de la producción del autor de *La gazza ladra.*

Fue la obra de este artista, encarnación reconocida de la "emoción escénica", la fuerza estética primordial que influyó en los autores locales y en su concepción misma de la música. Las *melodie lunghe* —"largas, larguísimas melodías", como escribió Verdi de los temas escritos por Bellini— son el signo inequívoco de lo que el público del siglo XIX entendió como un rasgo quintaescencial de la música. De acuerdo con lo anterior, la concepción de bellas melodías, dotadas de una notable intensidad emocional y de un trazo

lírico que permitiera su inmediata aprehensión, fue un proceso central del quehacer musical, del que casi cualquier compositor latinoamericano del siglo XIX hubiera podido dar espléndido testimonio.

En el establecimiento de la "emoción escénica" como paradigma musical, las compañías itinerantes de ópera fueron un elemento determinante, pues trajeron al Nuevo Mundo el repertorio musical más en boga y contribuyeron con ello a formar un gusto particular y una manera de concebir la música que se extendió por todas partes. Es en este sentido que ha de revisarse la cronología de tales compañías y sus recorridos. Inevitablemente se advertirá que dominaron las escenas locales, desde la Patagonia hasta el Bravo, y que sólo al mediar el siglo cedieron un cierto espacio a otros repertorios, en particular a la zarzuela española y a la ópera cómica francesa. Más tarde aún en el siglo, llegaron las innovaciones wagnerianas, mismas que usualmente se recibieron con el respeto que de suyo tenía la ópera como género, pero que en realidad no ejercieron mayor influencia en los autores locales, aunque figuras como Gomes, el venezolano José Ángel Montero y el mexicano Ricardo Castro, quisieron concebir sus óperas bajo el consabido parámetro de los *leitmotiv* o temas conductores, proceso que hiciera famoso a Wagner. En medio de este largo camino, comenzarán los tibios esfuerzos de algunos autores locales por escribir ópera, impulsos a cuya tibieza se sumará en más de una ocasión la dificultad de convencer a las compañías extranjeras de que las llevaran a escena. Más tarde aún, según queda dicho, algunos autores se preocuparán por dar a sus obras un cariz propio, las más de las veces cifrado en el libreto ambientado localmente, las menos con algún rasgo musical autóctono. El proceso así descrito puede seguirse con sus inevitables matices y honrosas excepciones en varios países.

En Argentina se reconoce al español Mariano Pablo Rosquellas como fundador de la ópera bonaerense. Llegó a la Argentina en 1823 acompañado de una *troupé* de cantantes italianos que había reunido en Río de Janeiro, y con ellas estrenó *Il barbiere di Siviglia* en 1825. A partir de entonces, y más allá de la fundación del primigenio Teatro Colón en 1857, el repertorio italiano campeó a sus anchas en Buenos Aires. A veces oscurecida por los vaivenes políticos, como el vivido durante el régimen de Juan Manuel de Rosas, y siempre impulsada por la migración de músicos europeos, particularmente italianos, la ópera en Argentina alcanzó un auge inusitado, al grado de que varias óperas de Verdi se estrenaron allá el mismo año de su primera representación europea.

Hacia mediados del siglo, la llegada de compañías francesas introdujo novedades en el repertorio, como óperas de Meyerbeer o Halévy, amén de dar

a conocer la ópera cómica francesa. Del auge de la ópera en aquellas latitudes quedan múltiples testimonios, como la estadística de que Nicolás de Bassi, director italiano, sólo en 1875 encabezó sesenta funciones en el Colón, o el hecho de que hubo temporadas en otros teatros importantes como el Teatro de la Victoria y el Teatro Politeama. Asimismo, Buenos Aires gozó de múltiples representaciones de zarzuela, y conoció el repertorio llamado de "género grande" desde 1854. El juguete cómico *La gatta Bianca* de Francisco Hargreaves (1849-1900) es reconocida como la primera ópera escrita por un autor argentino. Se estrenó en Italia en 1875 y en Buenos Aires en enero de 1877.

Algunos otros autores argentinos de ópera emprenderían también el camino del reconocimiento europeo. Hermann Bemberg (1861-1931) fue hijo de un diplomático argentino, quizá nació en Buenos Aires y estrenó en París *Le baisier de Suzon* (1888), y en Londres, *Elaine* (1892). Su obra, sin embargo, nunca llegó a los escenarios bonaerenses. Un caso similar es el del oriundo de Milán Héctor Panizza (1875-1967), cuyo juvenil boceto dramático *Il fidanzato del mare* se estrenó en dicha ciudad en 1897, y ese mismo año en Buenos Aires.

De hecho, 1897 suele considerarse un año clave de la ópera argentina gracias al estreno de *Los estudiantes de Bolonia*, de Hargeaves y, sobre todo, a la puesta en escena de *Pampa*, de Arturo Berutti (1858-1938), reconocida como la primera ópera propiamente argentina, por situar su argumento en el imaginario costumbrista de lo gauchesco y en la cual el payador "canta una melodía italiana, de romanza operística, sobre versos de esta lengua, acompañado de un arpa que simula una guitarra". Berutti escribió diversas óperas, como *Taras Bulba* (1895), *Khrysé* (1901, sobre una historia de Pierre Louys) o *Yupanki* (1898), en la que claramente se delata su gusto por los temas exóticos. En este sentido, y al comparársele con sus homólogos de otros países, se advierte claramente cómo la aparición de la localidad propia en el escenario de la ópera se dio gracias a la sanción que los autores europeos dieron a los ambientes exóticos, de tal forma que no importa y hasta gusta que un italiano escriba óperas situadas en Egipto, un argentino escriba óperas situadas en las estepas rusas o que un brasileño lleve la selva de su país a la escena lírica. En forma paralela, el caso de Berutti ilustra una paradoja que también habrá de repetirse en el espejo lírico de otros países: si bien *Pampa* está ambientada en ese ámbito preciso que le da nombre, y si su argumento sigue el drama *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, que sentó las bases del teatro nacional argentino, los gauchos y pamperos de Berutti cantan en italiano, la sacrosanta lengua franca del género. Miguel Rojas (1845-1904) también siguió este modelo

con su *Chaquira Lieu* (escrita en 1878, pero estrenada en 1902), ópera en la que aparecen personajes nativos. Sólo Ernesto Repossi quiso ir en contrasentido al escribir *La chiriguana* (1879), "ópera nacional e idioma patrio", que ni siquiera alcanzó a llevar a escena y de la que sólo se sabe que se estrenó una romanza.

El florecimiento de la ópera en Cuba, como el caso argentino, parece iniciar bajo el impulso de un músico extranjero, el italiano Stefano Cristiani, quien había estrenado algunas óperas en Italia, junto con José Antonio Cocco, que estrenó su ópera *Fátima y Relima o los dos prisioneros* en 1825. Con todo y ser durante buena parte del siglo, a efectos de su vida teatral y a diferencia de otras naciones, una provincia española de ultramar, las compañías de ópera que visitaron los diversos países de América se detuvieron en Cuba y establecieron, como era de esperarse, un gusto por la ópera italiana. De esta manera, paulatinamente surgieron compositores locales que probaron suerte con el género. Al joven Cristóbal Martínez Corres, muerto a la tierna edad de 19 años, quieren algunos autores cubanos atribuir la primacía cubana en la composición de óperas, si bien los títulos que se conocen son del género bufo. También hubo un intento —sobre la novela de ambiente local *Antonelli* (1839), del escritor José Antonio Echeverría— de Manuel Saumell (1817-1870), aunque su obra, propiamente dicha, pertenece a la ficción musical, ya que no llegó a escribirse. Sin embargo, Carpentier se entusiasmó con el libreto y reporta que se trató de un texto cantado en italiano aunque en su escena apareciesen tipos locales. Así pues, pese a la buena voluntad de Carpentier y de otros historiadores de la música cubana que quieren ver muestras muy tempranas del género en la isla, lo cierto es que será necesario esperar hasta la irrupción de Laureano Fuentes Matons (1825-1898) y Gaspar Villate (1851-1912) para hablar, propiamente, de ópera cubana. La más importante ópera de Fuentes es *La hija de Jefté*, escrita en 1875, de importancia histórica por ser la primera ópera cubana que llegó a escena, aunque recibida con toda tibieza. Más importante, en cambio, resultará la aportación de Villate, sin duda la figura más importante de la ópera cubana del siglo XIX.

Algo de la vida de Villate recuerda al famoso caso de Antonio Carlos Gomes. Como el brasileño, fue discípulo de Nicolás Ruiz Espadero, una de las "figuras del hermoso papel" que contribuyó a sentar las bases de la vida musical cubana, y quien también fuera maestro de Ignacio Cervantes (1847-1905). Entre 1878 y 1881 residió en Nueva York, donde pudo incrementar su contacto con diversas partituras de ópera. Posteriormente estudió en París y fue en Francia donde concibió la idea de escribir *Zilia*, ópera sobre un

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

argumento de Temistocle Solera —uno de los libretistas de Verdi— que estrenó discretamente en la Ciudad Luz en 1877. Posteriormente escribió más óperas, algunas de las cuales también logró representar en Europa, particularmente *La czarina* (La Haya, 1880) y *Baltasar* (Madrid, 1885).

Carpentier es sumamente duro al repasar *Zilia*, cuyo "asunto era francamente detestable. Todos los lugares comunes del romanticismo barato estaban acumulados en una acción cuya atmósfera recuerda bastante la de *La Gioconda* de Ponchielli". Sin embargo, Villate tuvo mejores argumentos para sus óperas subsecuentes y su carrera parecía ir en lento, pero seguro éxito. De Verdi recibió el consejo de escribir una ópera sobre la historia de Inés de Castro, misma que quedo incompleta y pérdida. "Villate", dice Carpentier, "sólo pertenece a Cuba por su nacionalidad […] era muy hábil, tenía talento, pero carecía de genio". En estos juicios, y sobre todo cuando lo describe como "un músico que vivió siempre, espiritualmente, en Europa", se desdibuja la vida de un criollo cubano que hizo, como otros de sus colegas americanos, un esfuerzo importante por contemplar su arte en el espejo idealizado, un esfuerzo que quizá hasta el propio Carpentier desprecia —erróneamente— por no contar la música de Villate con un sentido criollo que la distinguiera de "la dictadura del teatro lírico italiano". Este tipo de prejuicios han hecho que otra ópera posterior, *Patria* (1899), del compositor flamenco emigrado a Cuba Hubert de Blanck (1856-1932), se considerara como una mejor obra por reflejar un asunto netamente vinculado a la independencia de la isla.

En otros países, como Guatemala, Chile, Colombia o Venezuela, hubo sin duda intentos de forjar una vida operística, que tuvieron éxito en cuanto a la difusión de los repertorios europeos, pero que apenas se reflejaron en la composición de un acervo de óperas propio o en la trascendencia de los compositores locales que incursionaron en el género. Sobre José Escolástico Andrino, autor guatemalteco de *La mora generosa* (1857), existen referencias contradictorias, pues se reportan noticias del estreno de la pieza a la vez que se sabe que se trata de una obra inconclusa y perdida. De una larga lista de autores chilenos o residentes en Chile que escribieron óperas —Remigio Acevedo, Eliodoro Ortiz de Zárate, Domenico Brescia, Aquinas Reid, Tulio Eduardo Hempel, Raúl Hügel o Adolfo Yentzen—, sólo los dos primeros consiguieron llevar a escena sus obras. Remigio Acevedo (1863-1911) ya fue hijo del Conservatorio Nacional de su país. El propio gobierno chileno lo becó para estudiar en Milán, y de aquel esfuerzo resultó la ópera *Caupolicán*, terminada en 1905. Previsiblemente, la historia de la ópera se basa en *La araucana*, y tiene por héroe a un mapuche que da nombre a la ópera y que, por supuesto, can-

ta en italiano. No es raro, pero sí lo es el hecho de que el libreto haya sido concebido en español para ser posteriormente traducido. Ya antes de Acevedo, el peruano radicado en Chile José Bernardo Alzedo había compuesto la obertura para *La araucana*, pero nunca llegó más allá, si es que previó componer el resto de la ópera. Por su parte, Eliodoro Ortiz de Zárate (1865-1952) fue el autor de *La florista de Lugano*, estrenada en 1895, considerada la primera ópera chilena y cuya ambientación estuvo inspirada ¡por un viaje del autor a través de Suiza! También Ortiz de Zárate, hacia 1902, estrenó *Lautaro*, la primera ópera de su propia trilogía denominada *La araucana. Chile 1553-1818*, y cuyas otras dos partes nunca logró estrenar. Amigo de Massenet, se retiró a Valparaíso durante sus últimos años, un tanto decepcionado de la poca aceptación de sus esfuerzos líricos.

El santafereño José María Ponce de León (1846-1842) estudió en el Conservatorio de París y tuvo por maestros a Charles Gounod y a Charles Louis Ambroise Thomas, dos de las grandes figuras de la ópera francesa de entonces. En 1874 escribió la que se considera la ópera colombiana más importante del siglo XIX, *Ester,* sobre un argumento bíblico. Durante el estreno de la ópera, el autor fue objeto de sentidos homenajes y deferencias. Años más tarde, al escribir *Florinda*, con libreto de Rafael Pombo, y ambientada en la España de la reconquista, hubo de ofrecer un singular preestreno casero de esta ópera, tristemente acompañada al armonio, aunque con el presidente sentado entre los asistentes. La ópera fue formalmente estrenada en noviembre de 1880, y aunque se pueden leer algunos fragmentos de éstas en su versión para voz y piano, resulta difícil formular algún juicio acerca de la misma.

En Venezuela, precedida por la ópera bufa *El maestro Rufo Zapatero* del meridano José María Osorio (1803-1852), sobresale la figura de José Ángel Montero, cuya *Virginia*, estrenada por orden presidencial en 1873, es propiamente la primera ópera venezolana de la que se tiene una idea cabal. Montero (1832-1881) se forjó como músico de banda, y realizó diversas incursiones a la escena lírica como lo atestiguan la larga lista de zarzuelas y comedias musicales que escribió, desde *Doña Inés o la Política en el hogar* (1862) hasta *El charlatán mudo* (1873). En su ópera, resalta la presencia de lo que una crónica de época describió como "melifluas y graciosas melodías italianas, sus aires danzantes caraqueños y sus piezas concertadas al estilo de Verdi". Pero más allá de esta afortunada mezcla, la misma crónica culminaba categórica "al poder decir, con verdadero orgullo americano: la ópera *Virginia* es la primera composición lírica que el nuevo mundo de Colón presenta a la culta Europa para enriquecer el gran repertorio del arte". Desde luego, no sabían los perio-

distas caraqueños de las proezas de *Il guarany*, ni tampoco que esa orgullosa obra jamás habría de volver a representarse sino hasta mediar el siglo XX. Pero lo que importa es recuperar ese espíritu de logro colectivo y de definición de la identidad a partir de la entrega "a la culta Europa" de una ópera como las que ella, en verdaderos oleajes, había enviado al Nuevo Mundo.

Casos similares a los anteriores se advertirán en otros países, siempre con sus propios matices. En Perú, por ejemplo, surge un interesante caso. Aunque se advierte la consabida presencia de la ópera como género difundido y cultivado desde los años tempranos del siglo XIX, hay una crisis de identidad historiográfica que vale la pena desbrozar, pues según el autor al que consultemos, la ópera peruana surge aquí o allá. De acuerdo a Enrique Iturriaga y Juan Carlos Estensoro en su capítulo para *La música en el Perú*, fue hasta 1900 cuando José María Valle Riestra (1859-1925) se perfiló como el primer autor peruano de óperas, gracias a sus creaciones *Ollanta* y la inconclusa *Atahualpa*. En la primera de éstas, resulta notable constatar no sólo la presencia de materiales vernáculos empleados en la partitura, sino el hecho mismo de que su autor desechó la primera versión por considerarla demasiado italiana. Dichos autores, sin embargo, omiten el nombre de Carlo Enrico Pasta (1817-1898), un músico italiano que llegó a Lima en 1855, que contribuyó notablemente a la vida musical peruana y que escribió y estrenó diversas zarzuelas para los teatros limeños, amén de un par de óperas de temática peruana, *El pobre indio* (1868) y —por supuesto— *Atahualpa*, compuesta y estrenada en el teatro Paganinni de Génova en 1875, y posteriormente llevada a escena en Milán y en Lima en 1877. Aunque se trata de obras concebidas a la sombra de la tradición italiana y que no tienen, salvo la invocación del *Himno nacional peruano* al final de *Atahualpa*, mayor referencia a la música local, lo cierto es que apenas pudiera explicarse lo intentado por Valle Riestra sin el antecedente del italiano llegado a Lima. Además, no puede olvidarse que la *Atahualpa* de Pasta tiene un libreto de Antonio Ghislanzoni, uno de los célebres libretistas de Verdi y el autor de cabecera de Antonio Carlos Gomes. El caso de Pasta ilustra perfectamente varios aspectos ya discutidos, tales como el malentendido asunto de la identidad musical definida en función de lo diverso y el lazo consanguíneo que une a las óperas de temática americana con sus homólogas europeas que gustan situarse en cualquier lugar exótico, sea éste la India de *Lakmé*, el antiguo Flandes de *Don Carlo*, la sanguinaria China de *Turandot* o el desolado y viejo oeste de *La fanciulla del West*. Por cierto, las óperas de temática americana suelen aflorar en diversas latitudes como aconteció con el italiano Ferruccio Cattelanni (1867-1932), quien también estrenó su propia

versión de *Atahualpa* (1893) antes de ir a Buenos Aires, donde residió por dos décadas (1897-1927).

Muchas de estas óperas, aunque denoten una escritura lograda y una solvencia técnica que no desmerece de sus modelos italianos, suelen ser percibidas con una cierta frustración historiográfica. Dicho de otra manera, no nos ha gustado a los musicólogos nacidos en el siglo XX que los mapuches, los guaraníes o los charrúas canten en italiano —o peor aún, en francés, como acontece con los indígenas de Texcoco que cantan en *El rey poeta* del mexicano Gustavo E. Campa—. Sirva de ejemplo lo asentado por Susana Salgado en su *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Al referirse a la primera ópera uruguaya, *La parisina* (1878), de Tomás Giribaldi (1847-1930), escribe:

> Indudablemente que si se considera el esfuerzo que significó para un músico nuestro sin mayor experiencia, abordar el género operístico, el valor de *La Parisina* es incalculable. Pero si se la considera como aporte, su valor es mucho más reducido. Lógicamente una ópera de argumento italiano, con texto en ese idioma y con una técnica musical europea, muy poco podía significar en la formación cultural de un país que estaba por encontrar su lenguaje propio y no la imitación de un estilo de ya probada personalidad estética.

Más adelante, al encontrar la primera ópera de temática local, *Liropeya*, de León Ribeiro (1854-1931), escrita desde 1881 pero sólo estrenada en Montevideo hasta 1912, y cuyo argumento se ocupa de la lucha entre españoles y charrúas, Susana Salgado encuentra que "si bien el texto ya demuestra la preocupación por un nacionalismo, la música estaba todavía esencialmente europeizada, lo que producía estilísticamente un desequilibrio muy grande entre palabra y sonido". Y para colmo, remata: "si se tiene en cuenta que los cantantes eran italianos, es muy fácil pensar que la empresa estaba condenada a un lamentable fracaso". Este juicio resulta un tanto cuestionable si se considera, como hace la propia Salgado, que Ribeiro fue un músico consumado y reconocido, autor de fina música orquestal, de cámara y eclesiástica. Un buen compositor, sospecho, lo sigue siendo aunque sus charrúas hayan sido cantantes más blancos que los propios españoles en la representación de *Liropeya*, y aunque hayan cantado, como ya sabemos, en italiano, que es como Verdi manda.

Un último estudio de caso nos permitirá resumir las experiencias trazadas hasta aquí, así como confrontar algunas de estas críticas historiográficas y quizá extraer algunas otras conclusiones respecto a la ópera como agente de

identidad civilizadora. Ya hemos ofrecido algún apunte acerca del establecimiento de la ópera en México desde los años inmediatos a la Independencia, pero resta trazar lo acontecido hasta el final del siglo. Según queda dicho, el caso mexicano ofrece ejemplos diversos de los aspectos centrales de lo que fue la ópera decimonónica en América, a saber, la presencia de las compañías itinerantes, la creación de ópera en manos de autores mexicanos y la posterior irrupción de *lo mexicano* como elemento distintivo de las óperas. Respecto al primer asunto, no pueden dejarse de lado algunas historias interesantes. Las visitas de las compañías de ópera ambulantes, junto con las que trajeron zarzuelas u otros espectáculos, están llenas de anécdotas y situaciones curiosas. Manuel Payno, en su imprescindible novela *Los bandidos de Río Frío*, imaginó que la diligencia de unos célebres cantantes que abandonaban el país era asaltada por los bandidos de marras, mas no para desvalijarlos sino porque hasta ellos querían escucharles. Aunque el episodio está inspirado en la visita del célebre Manuel García y en las peripecias que sufrió tras abandonar la ciudad de México, lo cierto es que aquella historia, sea ficción o verdad, es sintomática: hasta los bandidos querían estar en la ópera. Más de un siglo después, el cineasta alemán Werner Herzog contará una historia parecida: la de un empecinado europeo que quiere llevar la ópera al corazón de la Amazonía y que, para ahuyentar a los hostiles nativos, les hace escuchar a Verdi desde el altavoz de su precario gramófono. Son parecidas las dos historias porque se refieren a la presencia de la ópera en los lugares menos inesperados de la geografía americana y ante los públicos menos pensados. En la impenetrable sierra de Chihuahua, al norte del país, se encuentran vestigios de cómo alguna compañía de ópera visitó Batopilas, un enclave minero al que aún hoy es difícil llegar. ¿Oyeron los tarahumaras al divino Rossini? Ese, en todo caso, parece haber sido el anhelo de cuantos quisieron componer y montar óperas, casi siempre contra viento y marea.

Ya desde tiempos de la Nueva España se registraron antecedentes importantes de la ópera. *La Parténope* de Manuel de Sumaya y *La púrpura de la rosa de Torrejón* son dos referencias que marcan la aparición de la ópera en el Nuevo Mundo, una en México, la otra en el virreinato del Perú. Pero no es sino hasta pasado el medio siglo cuando la ópera compuesta por autores mexicanos llegó a la escena. Miguel Covarrubias (*ca.*1815-1875) había escrito en 1838 una ópera que preludiaba el exotismo del fin de siglo: *Reynaldo y Elina o la sacerdotisa peruana*, pero la obra no se estrenó. Igual suerte corrieron las óperas de Luis Baca (1826-1855), *Leonor* (*ca.* 1845) y *Giovanna di Castiglia* (*ca.* 1849), no así la *Catalina de Guisa* (1859) de Cenobio Paniagua (1821-1882), reconocida

como la primera ópera estrenada de autor mexicano. Sobra decir que Paniagua fue ampliamente señalado por su esfuerzo. Se le colocó una corona de laurel en algún entreacto de la función, asistió el presidente de la república y el orgullo patrio tuvo motivo de exaltación colectiva. Algunos, sin embargo, criticaron la obra, y la prensa de la época se perdió en disquisiciones acerca de *la originalidad de la obra*. Paniagua dedicaría lo mejor de sus esfuerzos a forjar un terreno propicio para la ópera en general y para las suyas en particular, por lo que siguió en la composición lírica, fundó academias de canto y compañías locales. Su *Pietro d'Abano*, estrenado en 1863, aprovechó el primer aniversario de la derrota de los franceses en Puebla para ser presentada al público.

El ejemplo de Paniagua fue secundado por Melesio Morales (1839-1908), sin duda el autor mexicano de óperas más relevante del siglo XIX. Su *Ildegonda,* según queda dicho, se estrenó durante los días del Imperio de Maximiliano, y también el compositor fue homenajeado en medio de la función. Ya Morales había estrenado su Romeo desde 1863, por lo que en realidad su obra lírica se extendió y dominó el medio local durante casi cuatro décadas. *Gino Corsini* (1877) y *Cleopatra* (1891) fueron otras de sus óperas más destacadas, y en las que Morales recurrió, como hicieran Antonio Carlos Gomes, Gaspar Villate o Carlo Enrico Pasta, a célebres libretistas que trabajaron para el propio Verdi, como Temistocle Solera (*Ildegonda, Gino Corsini*) y Antonio Ghislanzoni (*Cleopatra*). Con *Anita*, ópera ambientada en abril de 1867, cuando los franceses fueron definitivamente derrotados y el coronel Porfirio Díaz recuperó la ciudad de Puebla, Morales incursionó en el apartado de las óperas históricas, y hasta se ocupó de un episodio relativamente reciente. Escrita con un notable sentido del drama, con una orquestación muy lograda y con demandas vocales que exigen cantantes de primera línea, *Anita* es, quizá, la mejor ópera del maestro mexicano, aunque nunca vio los escenarios, situación que pudiera explicarse parcialmente por la entonación, como última escena, del *Himno nacional*. Se trata de un gesto simbólico y muy bien logrado en términos musicales. Al caer el telón por penúltima vez, Anita ha sido asesinada por su propio padre tras descubrirse su amor y complicidad con un soldado francés. En la más pura tradición verdiana de la melopeya, Anita ha mostrado su desesperación final en un pasaje que indudablemente nos remite a la *Traviata.* Todo ha sido, como de costumbre, cantado en italiano. Pero cuando el decorado cambia y la escena vuelve a mostrarse, vemos a Porfirio Díaz —presidente de México cuando se compuso la ópera— como héroe de la propia trama, mientras el coro canta —ahora sí en español— ¡una versión del *Himno nacional* cuyos ecos rossinianos no pueden pasar desapercibidos!

Una mención especial merece *Guatimotzin* de Aniceto Ortega (1825-1875). Estrenada en 1870, en medio del resurgimiento de la república restaurada, se trata de una obra que por vez primera evoca un episodio histórico local, el de la Conquista de México. Estrenada por los célebres cantantes Ángela Peralta y Enrico Tamberlick, Guatimotzin no escatimó en recursos para proyectar ese exotismo del pasado prehispánico. Los cantantes fueron vestidos con asesoría de los incipientes —y dudosos— arqueólogos del momento, tales como Alfredo Chavero, mientras que la música misma adoptó, en los momentos de los coros de indígenas, alguna melodía de origen folklórico. Esta vertiente sería posteriormente adoptada por otros autores mexicanos, en particular Ricardo Castro (1864-1907), cuya *Atzimba* (1900) repite la trama de *Aida* pero sustituye las pirámides egipcias por las yácatas tarascas, y *El rey poeta* (1901), ópera de Gustavo E. Campa (1863-1934) ambientada en el mítico Texcoco de los días de la preconquista. Por su parte, Ernesto Elorduy creará en *Zulema* (1903) una zarzuela oriental que recoge el ánimo exótico de la época. No es propiamente una ópera, pero lo curioso es que, como dijo un cronista de la época, "aquello fue demasiada música para una zarzuela". Elorduy, que no sabía del asunto, dejó que Ricardo Castro hiciera la orquestación de la obra, misma que fue ampliamente comentada. De hecho, Castro fue la figura dominante del *fin de siècle* mexicano, tanto en el terreno del piano como en el de la ópera. Además de *Atzimba*, escribió *La Légende de Rudel* durante su estancia en Europa, a donde llegó en enero de 1903, y que resultó provechosa al darse a conocer tanto en Francia como en Bélgica. Sobrevive la carta en la que Castro contó a Campa su gran impresión al escuchar *Tristan* en Bayreuth: "Puedo asegurarte que yo no tenía idea de la intensidad dramática de su música ¡Aquello es algo suprahumano que no puede describirse con palabras!", escribió. Estrenada en 1906 en la ciudad de México, *La Légende de Rudel* fue recibida con cautela, quizá porque el influjo wagneriano en Castro no fue comprendido ni aquilatado positivamente.

Para efectos de la historia mexicana, el siglo XIX se acabó en noviembre de 1910. Así, podemos considerar al *Nicolás Bravo* (1910), de Rafael Julio Tello (1872-1946), como la última de las óperas mexicanas del siglo XIX. Inspirada en un episodio de la guerra de la Independencia y con un fino libreto de Ignacio Mariscal, la obra fue representada en agosto de aquel año, como preámbulo a las fiestas del centenario de la Independencia mexicana. En la escena final, los prisioneros españoles, perdonados por el general mexicano, se pasan a las filas insurgentes y entonan emocionados el *Himno nacional*. El simbolismo de lo que mostró aquella noche el espejo idealizado no puede

pasar inadvertido: si México había comenzado sus días líricos con malas funciones de alguna ópera francesa o italiana, el siglo culminaba con una producción propia en la que los europeos deseaban ser mexicanos. Se repite así un anhelo común a buena parte de este repertorio que se cifró en intentar la fusión del más civilizado y cosmopolita de los géneros con aspectos locales y de historia patria. Bien pensado, este fenómeno denota las condiciones artísticas de lo criollo en forma intensa y reveladora. Qué más quisiéramos que mostrar a la vieja Europa, en su sacrosanto terreno de la escena lírica, que en el orbe latinoamericano Verdi o Rossini tuvieron algunos pares. Ciertos compositores se acercaron a ello. De otros, en cambio, se han apagado los ecos de sus partituras operísticas, pero es este anhelo de identidad civilizadora el que explica la singular y harto curiosa historia que hemos narrado: la de los músicos americanos que hicieron óperas italianas en América o en Italia; la de los italianos que hicieron óperas americanas aquí o allá, y la todavía más extraña que es protagonizada por los músicos americanos que hicieron óperas europeas disfrazadas de americanas, más aquí que allá.

Cuenta José Peñín, al detenerse sobre la historia de la ópera en Venezuela, que el barón de Humboldt asistió a una función de ópera en Caracas, celebrada en 1800. Para el empedernido científico, la ópera caraqueña tenía la ventaja de que el teatro no contaba con techo y "como el tiempo nebuloso me hacía perder muchas observaciones de los satélites, desde un palco del teatro podría asegurarme si Júpiter estaría visible durante la noche". En efecto, esa anécdota sirve para dejar en claro las precarias condiciones con las que la ópera fue arraigándose en el suelo americano. También en sus inicios, no se sabía bien qué hacer con este espectáculo atrayente. En la misma descripción, Humboldt cuenta cómo mujeres y hombres estaban separados en el patio del teatro. En Bogotá, las primeras tonadillas y sainetes representados contaron con participación exclusivamente masculina, ante la negativa de los locales a permitir que sus hijas participasen de aquellos indecentes espectáculos. Pero el camino, no por largo, dejó de recorrerse con entusiasmo, y al ocaso del siglo XIX la ópera, como espectáculo y como pináculo de la vida social, estaba instalado a sus anchas y convertido en el brillante espejo donde se contemplaba lo mejor de las principales ciudades del continente.

Al ahondar en su descripción de la dicotomía Beethoven-Rossini, Carl Dahlhaus advierte que los valores tradicionales que aquilatan la relación entre una idea musical y su presentación formal en la obra deben ser reemplazados, para hacer justicia a la música de Rossini, por las nociones de sustrato y realización. A menudo es un gesto rítmico o un efecto orquestal lo que Rossini

explota, mientras que su idea de la forma musical es, en ocasiones, subversiva y francamente emocionante. Esta discusión, no por técnica u obscura, resulta menos importante, porque al abordar la producción operística de los autores latinoamericanos conviene tener claridad respecto al valor de tal música, y el error más común puede ser el de buscar en ella lo que ahí no se encuentra. Al escuchar a Gomes o a Montero; al descifrar la singular estructura de alguna obertura de Melesio Morales, conviene tener en cuenta estos parámetros. La intensidad lírica de las melodías de todos estos autores es abrumadora; la "emoción escénica" salta de inmediato, particularmente en las arias y ensambles. La orquestación es llevada a un nivel narrativo sobresaliente y la música sigue la trama escénica con particular éxito. En *El guarany* de Gomes, en *Ildegonda* o *Anita* de Morales, en *Virgina* de Montero, es evidente que la música posee una fuerza conmovedora, portadora de emociones contrastantes y de un sentido lírico extraordinario.

Hoy en día cabe preguntarse si nuestras atribuladas sociedades contemporáneas, con gobiernos que suelen aportar menos y menos a la cultura, podrán encontrar los recursos necesarios para restituir algo de aquel enorme repertorio de ópera decimonónica que está abandonado en los anaqueles de nuestras bibliotecas y acervos. Pero cuando ello ocurra, siquiera esporádicamente, será una pena que queramos escuchar ese repertorio con los mismos oídos de siempre, condicionados por los prejuicios de una historia musical que no hemos revisado. No habrán de hallarse en tales producciones grandes gestos de individualidad ni una identidad sonora que quiera definirse musicalmente por su oposición a la gran tradición italiana o germana. Por el contrario, al escuchar estas creaciones puede aquilatarse perfectamente cómo esa veta de riqueza incalculable que fue el arte lírico del siglo XIX nutrió las más diversas manifestaciones, y para quienes gustan de la singular y multicitada emoción escénica plasmada en la cavatina de alguna soprano o en la pujanza del aria de bravura de algún tenor —para quienes son (o somos) como el Fitzcarraldo que llevó a Verdi por el Amazonas, locos convencidos de la bondad de aquella música peculiar—, entonces el baúl de la ópera latinoamericana esconde muchas sorpresas, aunque sólo a cuenta gotas vayan llegando a nuestros oídos.

Capítulo 4
LAS IDENTIDADES SONORAS: ENTRE LO NACIONAL Y LO PERSONAL

Cartografía del salón

¿Cómo no perderse en la selva inmensa de la música latinoamericana de salón? Aquello se antoja un reto imposible, pues no solamente se carece de mapas que den cuenta de la enorme región sonora, sino que ni siquiera se sabe con algún grado de certeza cuál es la extensión real del repertorio así denominado.

De lo que no parece haber duda es de que el salón es el más importante de los espacios musicales latinoamericanos en el siglo XIX. Aunque ya hemos señalado cómo el escenario lírico fue el espacio público musical por antonomasia, lo cierto es que el ámbito privado del salón es algo más que la contraparte privada de los teatros. En el salón, un espacio controlado donde se ensayaron diversas prácticas sociales, transcurrió la mayor parte del quehacer musical latinoamericano de aquel siglo. Así lo dejan en claro los enormes acervos de partituras que han llegado a nuestros días provenientes de aquella época, así como múltiples testimonios esparcidos en historias, literatura, prensa y alguno que otro grabado.

Ninguna nación latinoamericana, decíamos, ha trazado con claridad el alcance de su repertorio de música de salón. Se conocen ejemplos en casi todos los países, y algunos autores han sido rescatados al imprimirse y grabarse sus partituras, o al ser objeto de algún catálogo musicológico. Pero lo cierto es que sólo se trata de la punta del iceberg, de lo que más se destaca en un verdadero mar sonoro, profundo e inexplorado, que sólo paulatinamente vamos recuperando. Es necesario, sin embargo, trazar algunas consideraciones generales que permitan ofrecer un panorama —necesariamente superficial— de este repertorio. En tal sentido conviene, para empezar, dilucidar el término mismo, así como proponer un índice tentativo de un acervo que, a todas luces, resulta tan grande como atractivo. Ese inventario preliminar parte del estudio que hemos podido hacer acerca de la música mexicana en el siglo XIX, quizá, junto con los de Argentina y Cuba, uno de los repertorios mejor estudiados hasta la fecha.

Música de salón es el nombre genérico —y un tanto inútil— que le damos a la música que fue consumida por las clases burguesas del siglo XIX en el seno

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

de sus respectivos hogares. Aunque abundan ejemplos para los más dispares medios —en la Argentina del siglo XIX Luis Bernasconi fue un reconocido profesor del "copofón" o armónica de copas de cristal, instrumento para el que compuso diversas obras—, lo cierto es que prevaleció el repertorio para piano. Este instrumento, que se comercializó a gran escala en el siglo XIX, fue el equivalente de nuestros actuales televisores en tanto no sólo cumplió la función musical para la que se construyó, sino que incidió en las prácticas sociales al convertirse en el mueble alrededor del cual se reunía la gente en forma consuetudinaria. Pero decíamos que es un término casi inútil porque se ha vuelto simultáneamente un término despectivo, y que se aplica genéricamente como verdadero cajón de sastre en el que cabe casi cualquier cosa. Son piezas de salón las habaneras de Cervantes, las paráfrasis sobre temas de ópera, los joropos, las vidalitas, las marineras, y también lo son los aires nacionales, las mazurcas de Chopin o los impromptus de Schubert. Cuanta música alcancemos a imaginar como destinada al piano de las casas decimonónicas es, en principio, música de salón. De tal suerte requerimos mayores precisiones.

Es posible distinguir tres apartados fundamentales dentro de la música de salón: música de baile, música de salón propiamente dicha y música de tertulia o de concierto. En cuanto al primero de ellos, habrá de recordarse que el baile representó una de las pocas formas sancionadas de contacto entre los jóvenes y que fue, por ello mismo, una de las entretenciones favoritas de la sociedad decimonónica. Si bien solían organizarse suntuosos bailes donde alguna orquesta amenizaba la velada, lo cierto es que la mayor parte de los bailes fueron caseros, y tuvieron en el piano al vehículo ideal en el que cualquier señorita, con un poco de preparación, podía tocar los ritmos en boga y aportar la imprescindible música que aquellos encuentros colectivos requerían. Tanto en Europa como en Latinoamérica —recuérdense las formas bailables en Beethoven, Schubert, Schumann o Chopin—, los géneros de baile constituyeron un prolífico apartado en el que probraron suerte los más dispares autores, desde simples aficionados de discreta fama local hasta los más renombrados autores del siglo.

En el segundo apartado, el de la música propiamente de salón, encontramos las mismas formas bailables, pero que se transforman sutilmente para convertirse en piezas para ser escuchadas solamente. En diversos repertorios latinoamericanos, las acepciones **vals de salón**, **polka de salón**, **mazurca de salón** indican que las obras en cuestión conservan los rasgos esenciales de los respectivos géneros bailables, pero convertidos en piezas para ser únicamente escuchadas. Por otra parte, los repertorios de salón se

complementan con un increíble arsenal de piezas *características*. El carácter fue un elemento central de la estética musical decimonónica, y su presencia en los repertorios latinoamericanos de salón es el punto de contacto más notable de éstos con la estética romántica. Las piezas *características* fueron habitualmente para piano, y tuvieron como intención fundamental la expresión de algún estado de ánimo o la proyección de alguna idea programática que estaba acotada, por lo general, desde el título de la obra y a menudo también desde la litografía que hacía las veces de carátula. En la crucial definición de Robert Schumann:

> El carácter es el trasfondo moral del arte, ya que aunque la música sin palabras no puede representar nada malo, sin embargo el hombre moral está conectado de tal forma con lo estético, y la naturaleza ética con lo artístico, que todo aquello que es creado bajo una pasión no ética no puede ocultar su origen en el arte. La música característica se distingue de la pictórica (o picturesca) en que representa los estados del alma…

Existen dos amplias categorías particulares de la música característica que conviene definir desde ahora. La primera categoría es una serie de ensoñaciones: barcarolas, nocturnos, *reveries*, hojas de álbum, pensamientos, momentos musicales y un prolijo etcétera que constituyó una de las formas favoritas del repertorio de salón, pues al tocarlas tanto las intérpretes como los escuchas podían proyectar en el trasfondo sonoro los sentimientos y añoranzas privados. La otra categoría que habremos de ver en detalle es la de las piezas nacionales, porque lo nacional también fue una categoría de lo característico. Aquí, como en tantos otros puntos, surge un punto de desacuerdo con quienes han estudiado los repertorios de salón latinoamericanos. Para la inmensa mayoría de los historiadores de la música en Latinoamérica, los repertorios nacionales son invariablemente considerados como un antecedente de los nacionalismos del siglo XX, y se conciben como obras "genuinas" o "verdaderas" en tanto oponen sus rasgos distintivos al monolito de la música europea o europeizante. Me parece que tal posición es errónea. Lo nacional fue una más entre las muchas formas de la música característica, y eso explica por qué los compositores del XIX latinoamericano escribieron ocasionalmente piezas de carácter nacional, pero nunca en forma exclusiva ni prolija. Los *aires nacionales*, lo mismo que muchas otras formas de origen local, son representativos, pero proporcionalmente raros frente a la avalancha de otros géneros de baile o de salón que se cultivaron con entusiasmo desbordante y que fueron

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

comunes a un amplio espectro geográfico. Dicho de otra manera, el *carácter*, como elemento central de la música de salón del siglo XIX —lo mismo en América que en Europa—, fue el factor estético que permitió el florecimiento de una identidad sonora definida en oposición a lo europeo. Pero estas piezas de carácter nacional son las que han desatado la singular discusión acerca del nacionalismo, la identidad y la definición musical en el siglo XIX, y su supuesto papel de antecedente histórico de lo realizado en el siglo XX.

El tercer apartado de la música de salón es el que denominamos música de tertulia o de concierto. Con estas denominaciones, al menos en el caso mexicano, no necesariamente se implica que las obras se tocaban en conciertos tal y como ahora los conocemos, sino más bien que las partituras en cuestión poseen un nivel equiparable al de los repertorios que solían tocar los grandes intérpretes. La distinción crucial estriba en la dificultad técnica. Como lo describe con todo candor un catálogo de música para piano publicado en México en la década de 1880, se trata de "composiciones de ejecución bastante difícil y cuya interpretación requiere no sólo un mecanismo avanzado, sino estilo, expresión y sentimientos artísticos". Es una descripción preciosa de lo que debe ser un pianista y seguramente retrata, por omisión, lo que eran todas aquellas señoritas que tocaban el piano a lo largo y ancho del continente; un verdadero ejército de diletantes que no siempre poseían técnica ni expresividad interpretativa. Por otra parte, hubo ocasiones en las que el salón se transformó para dar cabida al repertorio de concierto en forma pública. En diversas naciones, las sociedades filarmónicas tuvieron salones públicos donde algunos ejecutantes notables pudieron interpretar el repertorio de concierto.

A menudo volverán a encontrarse entre las piezas de concierto las florecientes formas bailables. **Mazurca de concierto**, **vals de concierto** y otras denominaciones semejantes abundan en las partituras que nos han llegado. Una pieza de tertulia es una obra para lucirse ante los invitados; para mostrar a la concurrencia que se tiene sobre el piano un dominio que sobrepasa la medianía de quienes tocan el piano en sus casas. "En los tiempos que corren", dijo Amado Nervo en un texto inolvidable, "tener maestro de piano entra en lo imprescindible de la vida". En efecto, así fueron las cosas, pero no todos los que tocaban lo pudieron hacer al nivel exigido por estas piezas. Forma favorita entre el repertorio de concierto fueron las paráfrasis y fantasías sobre temas de ópera. En estas piezas maravillosas se conjugaban dos placeres en uno, pues a la vez que se apreciaban las virtudes pianísticas de quienes las ejecutaban, se recordaban las principales melodías de las óperas de moda. No hubo ópera exitosa que no tuviera su cohorte de paráfrasis, y si no bastaría

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

con preguntarle al envidioso Melesio Morales a quien no le quedó más remedio que aprovechar la fama de Antonio Carlos Gomes y escribir su fantasía sobre temas de *Il guarany*, que al menos le habrá reportado algunas ganancias. También se encontrarán muchas piezas de concierto que son, a la vez, características. A este apartado pertenece buena parte de los caprichos y aires nacionales que conjuntaron el atractivo maridaje del virtuosismo con el carácter local. Como puede verse, no todos los compositores del siglo XIX latinoamericano caben en un solo cajón. Los distinguen propósitos diversos, desiguales preparaciones, múltiples circunstancias sociales o generacionales y, sobre todo, distintas prácticas musicales

Es claro que la división anterior corresponde a tres niveles de ejecución y a tres formas de práctica musical que pudieron tener un espacio común en el salón, pero que poseían características propias. La música de baile, por ejemplo, no persiguió ninguna meta musical de altos vuelos ni mucho menos. A menudo la popularidad de ciertos autores de este tipo —como son los casos de Juventino Rosas, Enesto Nazareth o Amancio Alcorta— ha hecho que su música, de concepción sencilla y sin ambiciones de gran arte, se piense igual a la de todos sus contemporáneos. Nada más inexacto. Por el contrario, los autores del repertorio de concierto fueron en realidad los únicos que concibieron la música bajo los parámetros usualmente sancionados de la creación. Me parece que sólo a estos compositores y a sus creaciones cabe aplicar nociones comúnmente asociadas con los compositores del canon, como las de autores de obras concebidas de manera autónoma, el ejercicio de la composición para la expresión de una estética ponderada y deliberada, o la exploración o síntesis de determinadas técnicas o estilos. A caballo entre ambas posiciones, la utilitaria del músico que creó bailes con una función social predeterminada y la del artista romántico, ajeno a todo lo que no sea la expresión de su personalidad por medio de la música, los autores de salón tuvieron algo de ambos mundos. La expresión de determinados sentimientos característicos ya era una cuestión predeterminada, pues sus composiciones eran consumidas por un público generalmente femenino que demandaba tales tipos de piezas. Al mismo tiempo se puede apreciar en el repertorio de salón un afán deliberado por buscar, dentro de los límites técnicos que el repertorio también exigía de antemano, una escritura artística, técnicamente lograda y, de ser posible, con algún atisbo de originalidad. Pero aún así, esta clasificación es esquemática, pues no faltan ejemplos, en todos los repertorios, de músicos que transitaron de una categoría a otra, campechanamente. En particular, el caso del mexicano Julio Ituarte es sintomático, pues concibió un

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

sencillo sobrenombre para firmar sus piezas de baile, y salvaguardar así sus altas aspiraciones artísticas. Cuando entregó a la imprenta algunas piezas simples para ser bailadas, las firmó como Jules Ettonart (Julio y tu arte/Ituarte). Pero Ettonart no estaba solo: Hilarión Moreno (1853-1931), chileno hijo de argentinos exiliados, escribió cualquier cantidad de "valses-boston" que publicó en Buenos Aires y que firmó con el anagrama Ramenti (mentira).

Antes de caminar a vuelapluma algunos de los senderos de la música latinoamericana de salón, conviene precisar que éste fue un espacio de convivencia social controlada y, por tanto, un fenómeno socioartístico en el que las mujeres jugaron un papel central y determinante. El consumo de pianos, el increíble negocio de la venta de partituras y el sentido mismo de buena parte de la producción musical del momento, estuvo siempre ligado al consumo femenino. La música en el salón, con sus ensoñaciones y títulos evocativos, con sus carátulas sugerentes bellamente plasmadas en cientos de litografías, fue una verdadera forma de cortejo. En la novela que mejor define lo que fue el salón mexicano, *Clemencia*, de Ignacio Manuel Altamirano, el célebre escritor dejó un amplio testimonio de cómo las señoritas que tocaban el piano eran, en ese mismo acto, expuestas a los ojos de sus escuchas masculinos. Para los protagonistas de la novela en cuestión, observar los senos y otras partes del cuerpo femenino era parte "normal" de la rutina de escuchar a las protagonistas interpretar alguna pieza para piano. De tal suerte, la música de salón tuvo una serie de connotaciones extramusicales de la mayor importancia, pues al ser una de las pocas formas de contacto y galantería sancionadas, es fácil entender por qué la cuestión musical no era, paradójicamente, lo más importante. Cuando el día de hoy queremos otorgar a este repertorio el estatus que solemos dar a obras autónomas, concebidas bajo el parámetro de la idea de la música absoluta —para decirlo nuevamente con una frase de Dahlhaus—, estamos malinterpretando su sentido primigenio. Y tal vez de esta malinterpretación se deriven también algunos de los juicios peyorativos que suelen acompañar las valoraciones recientes del repertorio que nos ocupa.

Hasta qué punto esta simple cartografía es útil, sólo puede verse al recorrer algunos de los apartados de la inmensidad sonora del salón tal y como ésta se manifestó en diversos países. De manera común, se observará en cada caso particular cómo la identidad sonora de lo personal, reflejada en las piezas características de salón y de concierto, y en los géneros de baile en todas sus acepciones, se da la mano con el surgimiento de una identidad sonora nacional. Aunque los historiadores de las respectivas músicas de Latinoamérica han dado mayor importancia a este último hecho, no está de más insistir, a riesgo

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

de ser reiterativos, que se trata de un fenómeno más amplio, y que la identidad no sólo se cifra en las piezas que denotan un sabor local, una alusión a las músicas nativas o a la confluencia de otros estímulos musicales —como aconteció con la famosa habanera y con otras formas que algo destilaron de los ritmos africanos llegados con los esclavos de la Colonia—, sino también en la adopción de las formas cosmopolitas europeas, que se sintieron tan propias o más que las piezas locales y que, por supuesto, también constituyen una declaración de identidad, una vuelta al rejuego de la identidad sonora característica del acontecer latinoamericano.

Es curioso observar cómo algunas de las primeras manifestaciones de lo local en los repertorios de salón fueron hechas o estimuladas por la presencia de músicos extranjeros. Es entre esta honorable Legión Extranjera donde encontraremos algunas obras interesantes que aludían a lo local, quizá para sorpresa de los propios públicos nativos. Sigismund Neukomm (1778-1858) fue un austriaco contemporáneo de Mozart y amigo de Michael Haydn que llegó al Brasil como parte de una delegación diplomática francesa. Ahí, como se ha descubierto recientemente para deleite de tantos melómanos, compuso una última sección para el *Réquiem* de Mozart, lo que además de darle un sabor americano a la historia de aquella famosa pieza, refuerza la importancia histórica de este autor, quien además había escrito su capricho *O amor brasileiro* sobre la base de un lundú brasileño. Este ejemplo fue seguido por Henry Price (1819-1863), quien escribió para deleite local un *Vals al estilo del país* (1843), basado en un pasillo colombiano. En esa misma década, el célebre virtuoso Henri Herz (*ca.*1805-1888), de visita en México durante 1849, interpretó algunas obras basadas en temas locales que enloquecieron al público. Particularmente notable fue su *Marcha nacional mexicana* estrenada en el así llamado "concierto monstruo para 20 pianos a cuatro manos" celebrado en el Teatro Nacional. Este proceso de situar las manifestaciones musicales nativas al lado de su repertorio europeo, y que atrajo ganancias y fama a sus apariciones americanas, fue repetido en su visita a Lima (1851) cuando compuso *Regreso a Lima, Los encantos del Perú* y *Las gracias de la tapada*, entre otras piezas. Famosos intérpretes posteriores recurrirán al mismo proceso, tales como el violinista José White o el contrabajista Giovanni Botessinni, a quienes se encontrará, hoy en México, mañana en Buenos Aires, pasado mañana en cualquier otro lugar, encandilando a los locales con arreglos, fantasías o improvisaciones de los llamados sonecitos del país.

En México, el alemán Ludwig Hahn (1836-1881) fue autor de una singular *suite* intitulada *Recuerdos de México*, cuyas piezas, acompañadas de notables

litografías, quisieron capturar el carácter de diversos edificios y espacios públicos de la ciudad. Por su parte, el italiano residente en Perú Claudio Rebagliati (1843-1909) emprendió un ejercicio semejante a los anteriores, aunque de mayor ambición sonora, cuando escribió su "rapsodia peruana", *Un 28 de julio*, en 1868, estrenada —con todo y quenas— con la orquesta de la Sociedad Filarmónica de Lima. Rebagliati fue también autor de un amplio repertorio para piano que incluye, además de mazurcas, danzas y habaneras, múltiples yaravíes y zamacuecas, amén de algún baile arequipeño como *El amor en cuarto*, que editó en Milán como su opus 16. Casos similares se observan en Argentina, donde otro italiano, Vincenzo Massoni, compuso unas *Variaciones del cielito*, mientras que su compatriota Carlo Bassini interpretó sus *Variaciones sobre un triste chileno* "*Ven a mis brazos mi bien*". La lista de extranjeros que se ocuparon de las danzas y géneros locales puede ser larga y reiterativa, y tal vez, de vuelta a Rebagliati, quede condensada en la relevancia de su *Álbum sudamericano. Colección de bailes y cantos populares*, una colección de 22 piezas en las que recogió diversas formas del baile popular "sin hacerles perder en nada el colorido que les es peculiar", como advirtió en una nota que acompañó a las obras. A este afán, parcialmente etnomusicográfico, se sumarán diversos compiladores europeos que recogieron la música del continente en distintos momentos y ámbitos geográficos. De tal suerte, se advierte claramente cómo el influjo de los compositores y solistas europeos —y también americanos, como el posterior caso de Louis Moreau Gottchalk ilustra— conformó un singular espejo en el que *lo otro*, lo nativo, pudo observarse plenamente como un asunto de carácter local y no como parte de un nacionalismo incipiente o en etapa primigenia.

Se puede recorrer la geografía del continente para tomar nota de la aparición de los rasgos locales en los repertorios de salón. Como se trata de un recorrido amplio y de múltiples matices, conviene emprenderlo caso por caso, para después trazar algunas conclusiones comunes. Pero antes, y para no perderse tras nombres y ritmos que pudieran resultar confusos, se impone realizar un breve *excursus* hacia el terreno de las definiciones.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Excursus: gato con explicaciones

> En el trabajo de investigación previa, los compositores consultaron viejas partituras de la *Belle Epoque*, y descubrieron con sorpresa que la tonalidad era la misma en todas: blanco amarillento.
>
> Les Luthiers

¿Quién, interesado en la música latinoamericana o en el humor musical, no ha escuchado al grupo argentino Les Luthiers? Uno a otro de los episodios magistrales del grupo recurren a las parodias de los géneros nacionales de América Latina: la samba argentina escrita por "Lampiño", la serenata mariachi que acaba en pistoletazos, la inolvidable *Payada de la vaca* y la ingeniosa *Candonga de los colectiveros,* "híbrido de candombe y milonga", son algunas de sus famosas incursiones en los géneros locales. Por ello, de alguna otra pieza de este genial grupo —intitulada *El explicao* y "atribuida" al compositor local "Cantalicio Luna"— tomo la frase que da título a este paréntesis, ya que al abordar las músicas de los diversos países del continente uno pudiera encontrarse con la más amplia y curiosa lexicografía musical. Sucede al seno del singular panorama musical latinoamericano que un **gato** no es un animal, una **chilena** es una **marinera**, una **marinera** no es una mujer que se lanza a la mar, un **triste** no es cualquiera de nosotros, un **jarabe** no es para beber, un **cielito** no sólo es lo que vemos con ojos enamorados, una **ranchera** sí es una **mazurca** y así, *ad libitum et infinitum*. Por no hablar de términos como **joropo**, **montonero**, **vidalita**, **lundú**, **maxixe**, y quien sabe cuántos más, que buscan dejar tras sus nombres el espíritu de algún gesto de baile y un sentir rítmico que quiere saberse único.

En su espléndido trabajo *Música latinoamericana y caribeña*, las etnomusicólogas cubanas Zoila Gómez y Victoria Eli han realizado un útil y documentado resumen de los principales géneros locales del continente, agrupándolos en rubros generales y desgranando cada uno de ellos según sus características, ya musicales, ya coreográficas. Como se trata de una guía imprescindible, hago aquí un resumen muy simple de sus ideas fundamentales, no sin antes advertir una conclusión que permite su libro y que encuentro fascinante: todas las distinciones que los términos de la música criolla latinoamericana implican, son, en realidad, tenues matices de una realidad musical más amplia, que se difundió por varios países y regiones; que vuelven redun-

dantes las fronteras políticas y que no constituyen, propiamente, rasgos de identidad única y local, sino más bien manifestaciones extendidas por una vasta geografía. Tanto los compositores como los historiadores de la música, han querido ver en las obras inspiradas por los géneros locales muestras quintaesenciadas de la identidad que se define en oposición a los otros. Pero, bien vista, esa identidad es más amplia y compartida, va más allá de las narices, como decimos coloquialmente en México. Gómez y Eli lo expresan con mayor certeza cuando afirman:

> Hay que tener presente que si bien los acervos indoamericano y africano poseen una inmensa riqueza, variedad y solidez, desde el punto de vista musical fue el aporte europeo el que más renovación experimentó. Con posterioridad a la transculturación inicial de Europa siguieron llegando corrientes, modas y estilos que continuaron incidiendo ininterrumpidamente en la conformación de lo criollo latinoamericano, que hallaría su concreción en el siglo XIX. […] La abigarrada diversidad latinoamericana muestra puntos de aproximación que nos permiten —respetando las individualidades regionales— agrupar estos cancioneros en verdaderos *complejos*, conformados por especies diversas, pero unidos en su composición por elementos histórico-musicales afines.

Esos *complejos* etnomusicológicos, en los que pueden agruparse las diversas especies locales, son ocho y llevan los nombres de una especie musical *prototipo*: del **huayno**, de la **zamacueca**, del **punto**, de la **contradanza** ternaria, de la **contradanza** binaria, de la **samba** y la **rumba**; del **son** caribeño y de la **canción**. Bajo cada uno de estos rubros es posible agrupar diversas formas que fueron empleadas por los compositores del siglo XIX como materia prima al forjar identidades sonoras distintivas. En concordancia con lo expuesto anteriormente, el *carácter* de estas danzas resulta crucial al momento de agruparlas bajo estos ocho conjuntos.

En el conjunto del **huayno** se localizan obras de carácter triste y melancólico, típicamente interpretadas por quena, charango y bombo. Extendido por Perú, Bolivia y Ecuador, sus ramificaciones alcanzan Chile, Argentina Paraguay y Uruguay. Pertenecen a este complejo danzas como la arcaica **baguala**, la **vidala** argentina, el **yaraví** (Perú, Bolivia —en donde también es llamado **estilo**— y Ecuador), el **triste** (Argentina, Perú, Bolivia), el **sanjuanito** ecuatoriano y el **carnavalito** (Argentina, Bolivia). Como la denominación **triste** implica, el *carácter* de este complejo sudamericano es lírico, nostálgico, pla-

ñidero, a veces pesimista y fatalista. Aun el **sanjuanito** y el **carnavalito**, los integrantes más festivos del complejo, van teñidos de un dejo de nostalgia.

La **zamacueca** es un baile que se originó en el Perú colonial y cuyo instrumento primigenio es la guitarra, aunque se encuentran escritas o interpretadas en una amplia variedad de instrumentos. Considerada como el baile nacional de Chile, conforman este conjunto: el **bailecito** (Argentina, Perú, Bolivia), la **marinera** (Perú) —que es, en realidad, la misma **chilena** o **cueca** chilena, pero nombrada diferente tras la guerra entre ambos países—, la **zamba** argentina, la **resbalosa** (Argentina, Perú, Chile), la **chacarera** (Perú, Argentina) y el afamado **gato** (Argentina, Perú, Chile, Uruguay). El carácter predominante de este complejo se cifra en la gallardía, lo galante y lo picaresco.

El complejo del **punto** es uno de los más extendidos del continente. Su medio instrumental primigenio, la guitarra, se multiplica en versiones locales como el *tres*, el *cuatro*, la *mejorana* y algunos más; sus textos suelen recurrir a la décima como metro básico y de su carácter bailable se desprenden zapateados y **escobilleos**. Entre sus géneros más cultivados se cuentan la **cifra** (Argentina, Uruguay), el **malambo** argentino, el **zapateo** (Cuba, Dominicana, Guatemala), la **mejorana** panameña, el **punto** (Cuba, Dominicana, Panamá), el **galerón** (Venezuela, Colombia), el **seis** portorriqueño, los **sones** mexicanos, el **jarabe** (México, Guatemala, Nicaragua) y el **joropo** (Venezuela, Colombia). El carácter prevaleciente en este conjunto es el de lo festivo, lo jocoso y lo animado. Algunos géneros de baile popular en la colonia, tales como la jota, la petenera, las boleras y el fandango, son fuentes a las que se remontan las danzas de este conjunto.

Las **contradanzas** se originan en la primigenia *country dance* inglesa, que pasó por diversos países de Europa antes de llegar a América. En el Nuevo Mundo su ritmo tradicionalmente ternario se hizo binario, generando así dos grupos diversos, el de contradanza ternaria y el vals, y el de la contradanza binaria. Caracterizados por su baile de parejas —a veces sueltas, a veces enlazadas, a veces independientes—, guardan una fuerte relación con algunas formas de danza ternarias europeas, tales como el minuet y, sobre todo, con el vals, una forma de baile que acabó por tomar carta de identidad en cada uno de los países en los que, invariablemente, se cultivó con furor y éxito desmesurados. En este famoso conjunto se cuentan el **cielito** (Uruguay, Bolivia, Chile, Paraguay), el **pericón** (Argentina, Uruguay), la **media caña** (Argentina, Uruguay, Paraguay), el **cuándo** (Argentina, Chile), **la sajuriana** (Argentina, Chile), la **condición** argentina, el **minué montonero** o **federal** (Argentina, Uruguay, Paraguay,

Chile, Perú), la **mazurca** (México, Colombia, Puerto Rico, y llamada **ranchera** en Uruguay y Argentina), el **pasillo** (Colombia, Ecuador, Nicaragua, El Salvador) y el vals que, como hemos dicho, se distendió *urbi et orbi* desde San Petersburgo hasta México, y desde Viena hasta la Patagonia. Para cifrar su carácter, nada mejor que recordar que fue la forma de baile que significó el paso de la pareja suelta a la pareja tomada, de ahí que fuera prohibido desde tiempos de la Inquisición novohispana y, por ello mismo, inmensamente popular desde entonces. Su paso, vertiginoso e intenso, fue atemperado en ocasiones para volverlo la danza elegante por antonomasia, y a la que en algunos países se llamó **vals tropical**. Pero en general, predomina en todo el complejo de contradanzas ternarias lo ágil, lo gracioso, aunque a menudo esto se contrasta con partes menos agitadas. En algunos países, como Argentina, algunas de estas danzas tuvieron una clara connotación política. Para el musicólogo argentino Carlos Vega, "el cielito fue el gran canto popular de la independencia, vino de las pampas bonaerenses, ascendió a los estrados, se incorporó a los ejércitos y difundió por Sudamérica su enardecido grito rural". También en Argentina se llamó "montoneros" o "federales" a los opositores al ejército realista, quienes bailaban este minué.

El complejo de la **contradanza binaria**, afirman Gómez y Eli,

> […] es uno de los más importantes y decisivos en la conformación del repertorio de música bailable en áreas de Latinoamérica y el Caribe. La zona de presencia y expansión de la contradanza misma y del resto de las especies abarca la casi totalidad de las tierras de nuestra América y su proyección y función se manifiesta en el salón de baile.

Pertenecen a este conjunto la **polca**, bailada en toda Latinoamérica, pero con presencia pertinaz en Uruguay, Brasil, Perú, Colombia, Nicaragua y México; el **punto guanacasteco** de Costa Rica; el **maxixe** brasileño; la **contradanza** que desde Cuba se irradió por todo el continente (a veces llamada **cuadrilla**, **cotillón** o **lanceros**, en atención a sus diversas coreografías); el **danzón** y el **mambo** cubanos; el **chachachá**, eminentemente caribeño, y, por supuesto, la famosa danza o **danza habanera**, también cultivada en todos los ámbitos. "Muchas veces", como afirma Carlos Vega, "la familia de la contradanza se complace en confundirnos, no sólo porque la danza cambia de nombre, sino también porque, con el tiempo, el nombre cambia de danza". Y de pasaporte, añadiríamos, pues se trató de un género asimilado como propio por una verdadera multitud de autores de diversos países, que le fueron dando pinceladas

de humor y sentido local, siempre salvaguardando el carácter vivo, alegre, sensual y cadencioso que distingue a este complejo.

Encontramos en seguida el grupo de la **samba** y la **rumba**, que se expande a lo largo de las aguas atlánticas, desde el Caribe hasta el Río de la Plata, con famosas creaciones que son sinónimo de lo cubano y lo brasileño en la música. Integran este complejo el **currulao** colombiano, el **tamborito** panameño, la **bomba** de Puerto Rico, el **batuque** brasileño, la **rumba** cubana, el **candombe** (Uruguay y Argentina), la **conga** cubana, la **marcha** brasileña (que no es lo mismo que una común marcha) y la **samba**, también brasileña. El carácter festivo, bullicioso, carnavalesco y en ocasiones humorístico, es típico de este conjunto.

Bajo el conjunto del denominado **son caribeño**, se agrupan diversas manifestaciones bailables como la **cumbia** (Colombia, Panamá), el **paseo** o **son vallenato** (Colombia), la **guaracha** cubana, la **plena** portorriqueña, el **merengue** (República Dominicana, Haití), el **calypso** (Trinidad y Tobago, Jamaica) y el **son cubano**. La exuberancia rítmica y el carácter festivo determinan la personalidad general de todas estas acepciones.

Bajo el amplio término de complejo de la **canción**, se pueden agrupar las más diversas manifestaciones que no se originaron en las formas de danza y que, a decir de Gómez y Eli, denotan "una curiosa amalgama: el corte y la manera de decir son románticos, pero la organización en secciones, las fórmulas carenciales y el tramaje interválico son resultado de una técnica clásica". De hecho, y esto es una de las muy pocas cosas que no apuntan las referida autoras, este conjunto musical guarda un vínculo natural con la ópera, con las **melodías lunghe** que dijera Verdi y que, efectivamente, han dado voz a la emoción escénica de tantas letras y versos que en cada país se sienten propios y únicos, por expresar de manera intrínseca algo que hemos aprendido a considerar como propio. Pertenecen a este conjunto la **vidalita** uruguaya, de carácter melancólico y triste; el festivo y alegre **aguinaldo** (Venezuela, Puerto Rico, Dominicana), las canciones **rancheras** mexicanas —las canciones de "la vieja lágrima", como las describiera con certeza poética Ramón López Velarde—, el **tono** argentino, de carácter grave y declamatorio; el lírico **estilo** (Argentina, Uruguay, Chile), la **milonga** (Argentina, Uruguay), que según el país donde se cante es un lamento o una canción menos fatalista y que además acompaña las denominadas **payadas**; la **habanera**, que es lo mismo que la danza habanera, pero con letra cantada —"cuando salí de La Habana, válgame Dios", decía una muy entonada en México—; el **tango** (Argentina y Uruguay), el **lundú** brasileño, emparentado con el **batuque**; los

choros, las **modiñas** o **modinhas**, y las **enboladas** del Brasil, el **bambuco**, que se llevó su carácter alegre desde su originaria Colombia a Venezuela, Cuba y otras partes del Caribe que también lo consideran suyo; las **callejeras** costarricenses, la **guajira** cubana —"un paraíso es mi Cuba" dice alguna guajira de Rosendo Ruiz—, la **criolla** (Cuba y República Dominicana), el **corrido** mexicano y, por supuesto, el **bolero**, que se canta también a lo largo y ancho del continente.

Valga insistir en lo dicho. Amén de contribuir poderosamente a nuestro entendimiento global de la música latinoamericana, la cartografía elaborada por Zoila Gómez y Victoria Eli —aquí sólo inadecuadamente esbozada— permite ver con claridad que los géneros que consideramos locales tuvieron orígenes comunes en la música popular española del renacimiento y el barroco y que, más allá de las coloraciones que insistimos en sentir como propias, poseen elementos comunes que las emparientan y unifican. En este sentido, la música contribuye con un poderoso argumento a favor de la noción de Latinoamérica como una entidad que posee una cultura básica que es común. Es el idioma, son los rasgos históricos compartidos, es la geografía que nos ha puesto en un solo e inconmensurable continente. Pero lo son también muchas otras cosas, problemas comunes, retos compartidos, inercias que no sabemos superar, economías en crisis, ecologías amenazadas, relaciones contradictorias y conflictivas con los poderosos vecinos del norte continental y, si se quiere —como aboga Eduardo Galeano—, hasta el fútbol mismo. Pero en todo ese arsenal que nos hace latinoamericanos, la música es una llave crucial, precisamente porque se trata de una misma cosa que sentimos de un mismo modo; que define nuestra identidad y que, paradójica y afortunadamente, no es de unos, sino de todos.

Es por esta razón que conviene recordar lo hecho por aquellos estudiantes bajo la tutela del genial compositor creado por Les Luthiers, Johann Sebastian Mastropiero. Tras haber perdido la inspiración compositiva, el ficticio y genial autor pasó por un momento de total aridez creativa. Se dedicó entonces a la crítica musical, a dirigir algún conservatorio y, por supuesto, a la investigación musicológica. Mastropiero y sus estudiantes se ocuparon de un corpus de partituras de la *Belle Époque* y descubrieron, para su sorpresa, que la tonalidad era la misma en todas las piezas: blanco amarillento. La anécdota vale porque tal vez la tonalidad emotiva de toda la música criolla latinoamericana también sea la misma en todas las comarcas. Sólo así se explica que al escuchar la música de los *otros*, inmediatamente podamos movernos y sentirnos como si fuera la *nuestra*.

Las identidades sonoras

Decíamos que es posible recorrer la geografía sonora del continente y anotar, casi país a país, la aparición de los rasgos locales en los repertorios de salón. Se trata sólo de un posible recorrido, como no dejaremos de subrayar. Pero tal ejercicio permitirá también reconocer algo más de la producción tan amplia y polifacética de los múltiples compositores latinoamericanos de salón. Tomamos la aparición de lo criollo como un simple pretexto, como una útil guía para no perderse tras la frondosa selva musical, pero siempre bajo la advertencia de que lo criollo, lo nativo, lo local, fue sólo una parte del todo que, en su complejidad, definió buena parte de la identidad musical latinoamericana. En ese recorrido ha de quedar reflejado, inevitablemente, el estado mismo de las investigaciones realizadas. Si se conjugan los mapas geográficos con las exploraciones musicológicas al alcance, se alzan en el mapa cuatro grandes polos musicales: Argentina y Brasil, en el Cono Sur, y Cuba y México en el hemisferio norte. La música decimonónica de estas cuatro naciones ha sido estudiada desde hace tiempo y es la más conocida y comentada, lo que guarda relación con la amplitud cronológica e institucional del ejercicio local de la musicología en estos países. Por esta razón, los siguientes apartados se detienen en esos cuatro países en particular, y abordan de manera conjunta la producción decimonónica de algunas otras naciones.

Argentina

La música en Argentina tuvo, como ya se ha sugerido, un auge particularmente notable que constituye uno de los polos de actividad y creación más importantes del continente. La sociedad argentina parece haber tenido desde siempre una vocación cosmopolita que se reflejó ampliamente en su vida musical, lo mismo en el flujo constante de músicos europeos hacia La Plata que en las reiteradas incursiones que los músicos argentinos realizaron a Europa. De tal suerte, pueden seguirse los pasos de una muy nutrida nómina de autores que desde tempranas fechas del siglo XIX incursionaron en los más diversos senderos de la creación musical, con un énfasis previsible en el piano y la ópera, pero también con una amplia incursión en los repertorios de cámara y orquestales.

Se tiene noticia del cultivo de música criolla popular en Argentina desde la tercera década del siglo XIX. José Antonio Wilde (1813-1885) reunió un

Cancionero argentino a partir de 1837 en el que ya aparecen algunos **tristes**, un **cielito** y varias **vidalitas**. Juan Pedro Esnaola (1808-1878), la figura más relevante de las primeras décadas del siglo, fue uno de los primeros compositores en atender la composición de formas locales. En marzo de 1845 compuso un **minué federal** o **montonero**, que es un híbrido del minué tradicional argentino en el que se intercalan algunos **cielitos**. Sorprendentemente, Juan María Veniard afirma que el carácter criollo de la pieza "no es muy acentuado". Ésta y alguna otra pieza de Esnaola delatan en fechas tempranas la preocupación de algunos compositores argentinos por las formas locales, tales como el **gato**, el **pericón**, el **cielito** y, poco después, las **milongas** y el **tango**. Sin embargo, fue hasta la década de los años setenta cuando esa preocupación por lo vernáculo parece haber aflorado con fuerza. En 1876, Eduardo Torrens Boqué comenzó a editar su *Álbum musical hispanoamericano*, donde aparecen algunos **tristes** y caprichos para piano inspirados en melodías de origen popular como *El gato porteño*. En 1878, Saturnino Berón (1847-1898) estrena la que se considera la primera obra sinfónica argentina, *La pampa*, en la que se escuchan temas nacionales como el **pericón**. Esta obra es seguida por los *Aires criollos* (1880) de Gabriel Díez, conformados por el **pericón**, la **vidalita**, el **gato** y la **milonga**. A este autor se debe también El *porteñito*, uno de los tangos rioplatenses más antiguos. A la par de estos autores famosos por sus obras de corte criollo, puede citarse la figura de Juan Bautista Alberdi (1810-1884), un músico que lo mismo cultivó las formas tradicionales del salón como valses y polcas, que contradanzas para baile o algunos minuetos de tinte local.

Además de los autores citados, dos figuras sobresalen por su producción y logros artísticos. Las piezas de Amancio Alcorta (1805-1862) fueron descritas por su nieto, el también importante compositor Alberto Williams, como "ligeramente nacionalistas a pesar de su abrumadora influencia rossiniana". Tal vez se trate de un comentario a modo de disculpa, pero lo cierto es que resume con tino lo que parece ser la música de este autor. Williams también divide la obra de su abuelo en dos etapas, de 1822 a 1830, y de 1832 a 1862; sus piezas se publicaron en París de manera póstuma en dos volúmenes, de 1869 y 1862 respectivamente. La figura de Alcorta está acompañada por la de Francisco Hargreaves (1849-1900), importante compositor de óperas, pianista notable y uno de los primeros autores en recurrir al folklor local en forma sistemática. Así le dejan ver títulos como: El *pampero*, polea para piano a cuatro manos; su capricho *El gato*, "baile nacional del gaucho argentino" y, particularmente, sus *Aires nacionales* (*ca.* 1880), que incluyen las consabidas danzas

el **gato**, el **estilo**, la **vidalita**, la **décima** y el **cielito**. También escribió piezas de salón, como sus habaneras *Chinita, Negrita* y *Catita*; famosas piezas de baile como sus *Lanceros*, y diversas piezas de concierto como un *Impromptu* dedicado al compositor Miguel Moreno y su conocido vals *La metempsicosis,* amén de muchas otras piezas que lo hicieron el primero entre los compositores de su tiempo. "Hargreaves es el niño mimado de las niñas que siempre reciben con entusiasmo todo lo que él escribe", dijo una descripción de la *Gaceta Musical*, revista rioplatense dedicada a la música, al salón y a sus protagonistas. Además, Hargreaves escribió diversas obras orquestales como el poema *Idilio* y una *Danza de los Alfes*, capricho escandinavo para gran orquesta. En lo que atañe a nuestra visión de la música latinoamericana del siglo XIX, la figura de este músico es emblemática: navegó con toda soltura las diversas vertientes de la música de salón, contribuyó con algunas de las partituras de ópera y orquesta más importantes de su tiempo y cultivó con entusiasmo la estética del carácter criollo. Se le recuerda fundamentalmente en esta vertiente, pero ese capricho escandinavo al que hemos aludido pudiera ser una obra que delata cómo, lejos de la consabida construcción historiográfica de los nacionalismos latinoamericanos, era la concepción de piezas características lo que para autores como Hargreaves constituyó el detonador poético de sus diversas obras.

Alberto Williams y Arturo Berutti (1862-1938) son las figuras centrales del fin de siglo argentino. Berutti estudio en Leipzig con Jadassohn, reconocido maestro de composición, y que también fue maestro del mexicano Julián Carrillo. Compuso una *Sinfonía Argentina* en 1890 y *Seis danzas americanas* para piano (1887). Autor de las óperas *Pampa* (1897) y *Yupanki* (1899), a las que ya nos hemos referido, fue autor de notables piezas de cámara y de piezas para piano de concierto, entre las que destaca un afamado *Gran capricho de concierto sobre un baile nacional* para piano con orquesta (1879). El baile nacional es un **gato**, y por ello Berutti la llamó posteriormente *El gato cuyano.* También escribió unos *Ecos patrióticos*, gran fantasía de concierto sobre temas nacionales; la obertura *Los Andes*, estrenada en Alemania, y múltiples obras de salón y de concierto que no destacan por su incursión a lo criollo, pero sí por una decantada y lograda escritura, y que incluyen variaciones, baladas, canciones sin palabras, nocturnos, diversas danzas y dos rapsodias, entre muchas otras. Alberto Williams (1862-1952) fue educado en la Escuela de Música de la Provincia de Buenos Aires, y posteriormente estudió en París con César Franck. Regresó a Argentina en 1889 y logró consolidar una importante obra entre las que destacan nueve sinfonías y otras obras orquestales, piezas de cámara y un imponente catálogo de obras para piano. Invariablemente, quie-

nes han estudiado a Williams se detienen en sus obras de inspiración local y subrayan su opus 32, *El rancho abandonado* (1890), como un punto de quiebre que señala la incursión de Williams en el nacionalismo. En efecto, **hueyas**, **milongas**, **vidalitas**, **cielitos**, **marotes**, **gatos** y una cantidad de colecciones de piezas a las que el adjetivo "argentino" se añade al género —suite argentina, aires argentinos, sonata argentina, piecitas argentinas, etcétera— hacen de Williams una figura central en la exploración de lo local y su consabida traslación al piano. Sin embargo, fue Williams un autor de notables piezas de salón, como su colección de **aires de vals** lo atestigua, y un creador que compuso diversas obras de concierto. "Presiento", afirmó hacia el final de su vida, en 1951, "que he sido un enviado y que he tenido una doble misión que cumplir en mi patria: la de transmitir a la juventud las tradiciones de gloriosas escuelas europeas y la de inspirarme en las danzas y canciones populares para fecundar, con algo propio y nativo, mis obras de compositor". Aunque la mayor parte de su obra fue escrita en el siglo XX, es innegable que su producción constituye un apartado que cierra brillantemente el siglo XIX argentino.

Naturalmente, quedan fuera del anterior recuento diversas voces. Pablo M. Berutti (1866-1914) también estudió en Leipzig como su hermano, donde obtuvo los más altos honores. Juan Alais (1844-1914) escribió **zamacuecas**, **pericones**, **gatos**, **vidalitas** y algún minué nacional, lo mismo que polcas, **habaneras**, **chotises**, **mazurcas**, **valses** y marchas militares. Julián Aguirre (1868-1924), alumno del español Emilio Arrieta en el Conservatorio Nacional en Madrid, de donde regresó a Argentina en 1887, publicó unos *Aires nacionales argentinos* (1888), amén de una *Rapsodia argentina*, y es descrito por Gerard Béhague como un importante representante del criollismo. En la escena bonaerense también se recuerda a Eloísa D'Herbil de Silva (1842-1944), autora de piezas de salón, notable pianista, nacida en Cuba pero que llegó al Río de la Plata en 1870, y a Federico Espinosa (1830-1872) "El Strauss argentino", autor de múltiples piezas de baile y de salón. Y en este apretado paréntesis no pueden quedar fuera las voces de algunos fuereños, como la de Federico Guzmán (1836-1885), nacido en Chile, de padres argentinos y autor de famosas zamacuecas como *La chilena* y *La popular,* o la de Dalmiro Costa (1838-1901), nacido en Uruguay pero que trabajara en Buenos Aires y a quien se recuerda sobre todo por algún **cielito** para piano.

Tras recorrer con mayor amplitud, disponibilidad de fuentes y conocimiento el rico panorama que aquí sólo barruntamos, Juan María Veniard concluye en forma desconcertante su recorrido por el siglo XIX argentino:

> Cierra el siglo y la década llena de promisorias perspectivas para el futuro. La moda por incluir temática criolla popular y tradicional en las obras musicales académicas, parece haber pasado. Sin embargo, algo se mantiene y el camino está preparado para que nuevos compositores vuelvan por el camino del nacionalismo musical muy pronto. La situación política y social será la que los empuje. Se ha de iniciar, ya echado a andar el siglo XX, la tercera "ola" del nacionalismo musical: la definitiva.

Otra vez la vieja historiografía de corte darwiniano: la tendencia irresistible a situar a tantos compositores en una cadena evolutiva en la que, desde luego involuntariamente, unos son los neandertales, otros los cromagnones y los del siglo XX los *Homo sapiens*. Pero la música no es, gracias a Dios, ni ciencia ni paleontología. En la música de cada autor de entre los citados subyace, para quienes no los han escuchado ampliamente —lo que nos incluye a casi todos—, una verdadera caja de sorpresas, de donde ciertamente saldrán gatos, pero también muchas otras obras que urge recuperar.

Cuba

Para las referidas Gómez y Elí, la historia musical cubana cierra el siglo XIX de igual forma: se alcanza una fisonomía musical decantada y fehaciente en las danzas de Manuel Saumell e Ignacio Cervantes, cuyas habaneras marcan una "tendencia que se prolonga en la obra de Luis Casas Romero, Manuel y José Mauri, y Eduardo Sánchez de Fuentes, quienes, junto a otros creadores, dieron a Cuba un necesario primer momento del esplendor nacionalista que ocurriría en el siglo siguiente". En realidad, tal vez ni ellas lo crean así.

Puede contarse de manera diversa el caso de la música cubana de salón porque, en efecto, encontró en Saumell y Cervantes dos figuras descollantes, cuyo aliento influyó poderosamente a diversos autores dentro y fuera de Cuba. Las danzas de estos pianistas cifraron el sentir criollo cubano en forma magistral, y hoy en día resulta sumamente difícil resistirse al encanto de esta música. Pero si se aquilata la fortuna crítica de los compositores cubanos fuera de Cuba, no será difícil admitir que han sido estas grandes figuras del siglo XIX—y no las "del esplendor nacionalista del siglo siguiente"— las que ocupan con sus discos los anaqueles de algunas tiendas. Es mucho más fácil encontrar ahí, o en el programa de algún concierto, a Cervantes o a Saumell que a García Caturla o Amadeo Roldán. Si esta tendencia se confirma con el paso de los

años, Cuba será la primera nación latinoamericana donde se inviertan los tradicionales papeles historiográficos que le dan al siglo XX y a sus compositores nacionalistas un papel protagonista en detrimento de los decimonónicos.

La interacción de lo popular y lo académico parece una obsesión de quienes han contado la historia musical cubana. No es para menos, dada la importancia que los géneros populares de la isla han tenido en todo el continente. Carpentier cuenta cómo uno de los episodios centrales de los primeros años del siglo XIX cubano tiene que ver con la adaptación local de la contradanza en este juego entre lo popular y lo refinado:

> Y es que la música popular que se iba creando era tan fuerte que devoraba los patrones recibidos, haciéndolos cosa suya… Buenaventura Pascual Ferrar lo advertía agudamente al hablar de los bailes de la época: "nada tiene de extraño que a la *contradanza* de escuela francesa se le adaptara el *ritmo nuestro* (¡ya apareció la expresión!), tal como pasa con algunas piezas de cuadro ajenas al país… Nada tiene de extraño, tampoco, que las figuras en que aquéllas se hacían, llamadas *pantalón, été, galop, pastourelle, trevisse y chasécreoisé* fueran sustituidas por la bajada y la subida, por l*a cadena y cedazo* de la nuestra". Ferrer ve ya dos clases de *contradanzas*: la *extranjera* y la *nuestra* (caracterizada por *nuestro ritmo*), sin advertir que la segunda es hija de la primera. Pero también es cierto que, en menos de veinte años, la *contradanza* cubana había devorado a su progenitora.

Estas contradanzas cubanas, que pasan al salón desde fechas tempranas y de las que Manuel Saumell (1817-1870) hizo todo un arte, resultarán emblemáticas. Pero hubo muchos otros autores cubanos que no incursionaron a lo criollo y que, sin embargo, compusieron un repertorio interesante y vasto. Antonio Raffelín (1796-1882), autor de corte clásico, escribió sinfonías y música de cámara, algunas de las cuales estrenó en París. Raffelín volvió a Cuba al finalizar la década de los cuarenta y emprendió una notable actividad como organizador de empresas musicales; se dedicó sobre todo a la música religiosa. Carpentier describe su estilo musical como cercano a Haydn, y es probable que Raffelín, como tantos otros autores del XIX temprano, tuviera en efecto el influjo arrollador de este autor que se dejó sentir en casi todos los ámbitos, desde las obras del joven Beethoven hasta en el último rincón de alguna capilla latinoamericana. Acompaña a Raffelín, en el dudoso rol de "figura de hermoso papel", Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890), amigo de Gottschalk, y que escribió famosas fantasías sobre temas de ópera y un arsenal de piezas

características, en las que Carpentier advierte "contenido musical y excelente factura", aunque acaba por desesperarle que el autor "sucumba al peso del gusto del día", un gusto que en el caso de Ruiz Espadero tuvo a los alardes virtuosos del repertorio de concierto —representados en su caso por los malabarismos pianísticos de la obra de su amigo Gottschalk— como su más inmediato modelo. A Ruiz Espadero se debe un famoso *Chant du guajiro* "*grande scène caractéristique cubaine*", que refrenda la importancia de lo característico en toda la música de piano del siglo XIX. En el texto que acompañó a la edición francesa de esta pieza, el autor apuntó algunos conceptos reveladores y un tanto curiosos:

> He querido pintar en esta composición una de las escenas características de los campesinos criollos y hacer conocer, al mismo tiempo, uno de los diversos ritmos de la isla de Cuba, cuya música, muy lejos de rechazar las reglas del arte musical en cuanto al estilo y a la expresión, exige, por el contrario, su exacta aplicación. Tanto es así que la base principal de la manifestación criolla musical es la melodía [*sic*] […] En este trozo he tratado de traducir la expresión y colorido locales, conservando sus menores matices, aun en los casos en que pudieran ser considerados como faltas rudimentarias de armonía.

En efecto, es el carácter —que a veces pudo ser criollo en el caso de Ruiz Espadero— lo que importa al autor, tanto en su canto guajiro como en otras obras donde prevalece la connotación característica, pero no así lo cubano: una polka *Ossian*, un nocturno intitulado L*a chute des feuilles* o una *Celebre tarantelle d'apres* Gottschalk.

En su recuento de las obras de Saumell, Carpentier nos advierte que "no debemos detenernos, algo decepcionados a veces, ante ciertas contradanzas escritas a vuela pluma, sabe Dios en qué circunstancias, para ser estrenadas en un baile. No son del todo malas, pero están hechas a base de fórmulas sin más ambición que la de propiciar la danza y marcar agradablemente el compás". No tendríamos por qué decepcionarnos si entendemos, como propusimos páginas atrás, que conviene distinguir entre las obras de *baile* y las de *salón*. Las mejores danzas de Saumell pertenecen a este último grupo: *Recuerdos tristes, Toma Tomás, Lamentos de amor, La Fénix*. Por su parte, entusiasma a Victoria Eli que en las contradanzas de Saumell se prefiguren "combinaciones y grupos rítmicos que anticipaban variadas especies de la música cubana perteneciente a otros complejos genéricos de la música popular: el danzón

está ya esbozado en *La Tedezco*, la guajira en *La Matilde*, la clave en *La Celestina* y la criolla en *La Nené*". Eli repite así una idea esbozada por Carpentier, quien concluye: "gracias a él se fijaron y pulieron los elementos constitutivos de una 'cubanidad', que estaban dispersos en el ambiente y no salían de la casas de baile, para integrar un 'hecho musical' lleno de implicaciones. Con la labor de deslinde realizada por Saumell, lo popular comenzó a alimentar una especulación musical consciente. Se pasaba del mero instinto rítmico a la conciencia de un estilo. Había nacido el ideal del nacionalismo". De nueva cuenta, la lectura con un sentido evolutivo parece desvirtuar y hasta menospreciar el corpus de contradanzas de Saumell. Pero más que leer acerca de ellas, lo que conviene es escucharlas, tocarlas al piano si se puede, y dejarse llevar por la cadencia y sentido lírico de estas piezas verdaderamente maravillosas.

Alumno de Ruiz Espadero, y por tanto perteneciente a una generación posterior, la figura de Ignacio Cervantes (1847-1905) domina el fin de siglo cubano. También alumno de Antoine F. Marmontel y Charles Valentin Alkan en el Conservatorio de París, se le recuerda sobre todo por sus *Danzas cubanas* (1875-1895), en las que Béhague advierte "una clara afinidad con la armonía chopinesca". Pero fue autor, asimismo, de obras sinfónicas, escénicas (óperas y zarzuelas) y, por supuesto, de diversas páginas de música de salón como valses, paráfrasis, serenatas y algunas otras piezas características. Sin embargo, es en sus danzas donde encontramos lo mejor del piano cubano y donde —ahora sin reservas— damos toda la razón a Carpentier:

> Esas páginas, conmovidas, irónicas, melancólicas, jubilosas, siempre diversas entre sí, son pequeñas maravillas de buen gusto, de gracia, de donaire. Con su estilo limpio y claro, constituyen un pequeño mundo sonoro —todo lo pequeño que se quiera— que pertenece sólo a Ignacio Cervantes. Lograr esto, para un músico de nuestro continente, es hazaña digna de ser considerada.

Brasil

Suele ubicarse el surgimiento de la veta criolla brasileña en la música de Brasílio Itiberê da Cunha (1846-1913), cuya pieza *A Sertaneja* recrea algunas de las sonoridades típicas de la música urbana de Río, en particular de las **modinhas**, el tango brasileño y el **maxixe**. Esta obra, más bien una excepción

dentro de la producción de salón de entonces, está acompañada de algunas piezas de Joaquim Antonio da Silva Callado (1848-1880), particularmente de ciertas habaneras que le hicieron famoso. Pero estos dos autores pertenecen, en realidad, al ámbito de los compositores de repertorio de baile, razón por la cual Béhague considera que el *Tango brasileiro* de Alexandre Levy (1864-1892) "posee una importancia histórica por ser el primer trabajo nacionalista brasileño escrito por un profesional". En efecto, Levy fue, junto con Gomes, una de las figuras centrales del fin de siglo brasileño, aunque la veta criolla en la música de salón brasileña había surgido también en las obras de Ernesto Nazareth (1863-1934), quien estrenó su emblemática polka-lundú *Voce bem sabe* en 1877, y en la *Dança de negros* (1887) de Alberto Nepomuceno (1864-1920), primera danza negra del repertorio brasileño. Pero si se trata en el caso de Nazareth de un compositor de música de baile o en el de Nepomuceno de un autor que propiamente pertenece al siglo XX, la aparición del *Tango brasileiro* de Levy, hacia 1890 —al lado de su *Suite brésilienne* escrita el mismo año y cuyo último movimiento es una samba— denota una tardía emergencia de lo criollo en el repertorio académico, según sugirió Béhague. ¿Qué fue de la música de salón de Brasil antes de Levy? Al menos dos figuras deben ser mencionadas en tal sentido. Leopoldo Américo Miguez (1850-1902) estudió desde pequeño en España y Portugal, y posteriormente en París. Volvió a Río a los 21 años y por influencia de su padre sólo se dedicó a la música parcialmente. Sin embargo, más tarde dejó de lado sus negocios, entre los que había una casa comercial de música, y compuso algunas de las obras brasileñas más destacadas de la época: una sinfonía, dos poemas sinfónicos, dos óperas y un conjunto de piezas para piano entre las que destacan sus *12 peças características*. Volvió a Europa en 1882 con el apoyo de Pedro II y a su regresó a Brasil jugó un importante papel en la organización musical de su país.

Por su parte, Henrique Oswald (1852-1931) fue una de las figuras más importantes del fin de siglo brasileño. De padres suizo-italianos, residió gran parte de su vida en Florencia, donde fue escuchado por Pedro II, quien le diera una beca para continuar sus estudios durante casi 20 años. En 1902 ganó con su pieza para piano *Il neige!* un concurso de composición lanzado por el diario francés *Le Figaro*, que tuvo como jurados a Saint-Saëns y Fauré. Volvió a Río para dirigir por tres años el Instituto Nacional de Música, y fue autor de obras de cámara, sinfónicas, óperas y un importante corpus de música de salón —en el que se localizan diversas piezas características y bailes de salón, que se distinguen por su correcta factura y solvente escritura pianística.

Como acontece con Cuba y Argentina, la bibliografía general sobre la música brasileña del siglo XIX muchas veces omite, casi por entero, referencias a éstos y otros músicos que no escribieron partituras con elementos nativos. Nombres como Joao Gomes de Araujo (1846-1943), Januario da Silva Arvelos (1790-1844) o Arthur Napoleao (1843-1925), todos compositores de distinguida música para piano de salón y de concierto, suelen ser opacados por figuras como Nazareth, que fue un autor de baile entre cuyas piezas sobresalen **cavaquinhos**, **choros**, **tangos**, **chorinhos cariocas** y, por supuesto, diversos valses y polcas. No será, como lo muestra lo acontecido con la música del mexicano Juventino Rosas, el único caso donde la fama de algún compositor haya deslumbrado a los historiadores para dejar en la sombra a creadores de mayor alcance técnico y musical, y cuyas partituras urge recuperar.

Venezuela, Colombia, Perú, Bolivia, Ecuador

Al desembarcar en las costas peruanas para adentrarnos en la música decimonónica de la comunidad andina, encontramos la ya conocida cara triste de los historiadores locales que se lamentan no sólo de que se trate del periodo menos conocido de la historia musical del Perú, sino de otros factores asociados a una identidad mal entendida. A Iturriaga y Estenssoro les parece que la cultura musical de la Colonia se prolongó durante los años de la República (1821-1840), y que eso explica la producción preponderantemente religiosa, y siempre teñida de ecos italianos, de autores como Mariano Melgar (1790-1816), Bonifacio Llaque, Pedro Ximénez Abril Tirado (1780-1856) y José Bernardo Alzedo (1788-1878). Asimismo, describen el auge del salón peruano como un fenómeno de la "aristocracia limeña", y se quejan de que esa misma aristocracia "prefirió la importación de compositores e intérpretes, no porque no los hubiera, o porque fuesen malos, sino por una mera cuestión de prestigio". Es probable, sin embargo, que al escribir lo anterior hayan cambiado unos prejuicios por otros, que la música de los extranjeros tenga un papel significativo en el XIX peruano, que la obra de los maestros citados revele composiciones de indudable solvencia y que no por su tajante división de clase, el salón peruano haya sido diverso al de otros países. Alzedo, por ejemplo, fue autor de música de baile, de algunas canciones peruanas como *La chicha* y *La cora*, y de gustados boleros y **pasodobles** que lo delatan como un típico autor de salón. Por otra parte, el establecimiento de la casa Ricordi en Lima en 1843, una de las editoras más emblemáticas del siglo XIX europeo, sólo puede señalar dos posi-

bilidades: o bien la "aristocracia limeña" era inmensamente consumidora y amplia, o el salón en ese país fue un fenómeno igual al del resto del mundo, con la clase media y pequeño burguesa, consumidora de pianos y partituras, como su estrato *clasicus*, como su mercado social característico y, por tanto, no tan aristocrático ni tal selecto como piensan los autores referidos.

Buena parte del problema que provoca las caras tristes radica, precisamente, en la pérdida de mucho del repertorio de entonces. La música de Alzedo para piano está perdida, como también lo están las obras sinfónicas y de cámara de Pedro Jiménez Abril Tirado quien fue, en palabras de Estenssoro, "el más talentoso y afirmado de los músicos peruanos de todo el periodo". Abril Tirado fue autor de una colección de 20 yaravíes para canto y piano que publicó en Lima, y de cien minuetos para guitarra editados en Francia. En este par de referencias se dan la mano el salón y la música característica, como es de esperarse. Además, ya hemos contado cómo la música criolla peruana se asomó al repertorio de los extranjeros que visitaron o residieron en Lima, como Herz, Rebagliati, Gottschalk, Carlo Enrico Pasta, Ricardo Muller y Carlos Juan Eklund, estos últimos autores de un *Carnaval de Lima* y de una *Polka sobre motivos de la moza mala*, respectivamente. Esa dialéctica que define la identidad a partir de los otros aflora con pujanza tras la guerra con Chile, que terminó en 1873. No sólo fue por entonces cuando a la **zamacueca**, que se consideraba un baile local y que era conocida como **chilena**, se le dio el nombre de **marinera**, sino que aquel momento corresponde al auge de las óperas peruanas de Valle Riestra y al florecimiento de algunos autores en los que lo criollo se asoma a las pautas. Al finalizar el siglo, destacan en el panorama del salón peruano creadores como Octavio Polar (1856-1942) o Luis Duncker Lavalle (1874-1922) y Manuel Aguirre (1863-1951), que pertenecen a la denominada escuela regional, correspondiente a Arequipa. En la obra de estos dos músicos, a decir de Estenssoro, se advierten géneros de baile y de salón entre los que llega a mezclarse cierto aliento popular, en la forma de algún **yaraví**. Duncker es autor de un vals intitulado *Quenas, vals característico indígena,* cuyo título lo dice todo, pues sintetiza ese afán criollo por reunir ambos mundos culturales. Al seno de estas escuelas nacionales surgirán las figuras del huanuqueño Daniel Alomía Robles, de José Castro y de Leandro Alviña, quienes realizaron trabajos fundacionales respecto a la música indígena incaica y que también representan el anhelo de conservar un corpus musical que nutra los intentos por definir la identidad musical desde lo propio.

Algunos de los músicos colombianos del siglo XIX temprano son recordados por sus episodios biográficos vinculados a la guerra de Independencia,

tales como José María Cancino, Juan Antonio de Velasco y Nicolás Díaz, autor del bambuco *La vencedora.* Con la publicación de la *Lira granadina*, aparecida en 1836, encontramos un signo inequívoco del florecimiento del salón y su consiguiente compañía de pianistas. Ahí se encuentran obras de Eugenio Salas (1813-1843), Manuel María Párraga (ca. 1826-1895) y Nicolás Quevedo Rachadell (1803-1874). Esta publicación será secundada por otras famosas como *El neo granadino* (1848), *El mosaico, El eco de los Andes, El museo* y *El pasatiempo,* donde se publicaron diversas obras. Al comentar el auge de la música de salón en esta primera época del siglo colombiano, José Caicedo Rojas, un comentarista de la época, se pregunta:

> Tal abundancia de pianos, ¿en qué ha venido a parar? Hay una docena de señoritas que aman de veras la buena música, la conocen, la interpretan, están familiarizadas con la estética del arte […] Luego vienen las muchedumbres de polkistas, pasillistas y bambuquistas, turbas angelicales llenas de ilusiones, que nunca salen de la clase de cachita, ni quieren aprender más que los nominativos.

El comentario tiene una lectura doble: nos permite confirmar que el salón colombiano y sus señoritas fueron muy similares en número y alcance a los de otras latitudes latinoamericanas, y al mismo tiempo nos delata los géneros populares del momento, que incluyen formas criollas. Julio Quevedo Arvelo (1829-1897), Francisco Londoño (?-1854), Joaquín Guarín (1825-1854) y Pedro Morales Pino (1863-1926) son algunos de los compositores de repertorio de salón más importantes de Colombia. A Quevedo se le recuerda por sus "tandas" de valses orquestales y a cuatro manos, mientras que en *El tiple* y *El bambuco* de Párraga se deja escuchar lo que Ellie Anne Duque describe como "lo más cercano a las fantasías sobre aires nacionales en boga". De Pedro Morales Pino es un arsenal de valses, pasillos, danzas y bambucos que llevó de gira a Estados Unidos con su grupo La Lira, así como las piezas orquestales *Brisas de los Andes, Fantasía sobre temas nacionales* y *Suite patria.*

En las alturas andinas de Bolivia, diversos autores contribuyeron al repertorio local de salón. Uno de los más importantes fue Pedro Jiménez Abril Tirado, compositor activo en Perú al que ya nos referimos, pero que murió en Sucre en 1856, donde fue maestro de capilla. También hemos mencionado a Mariano Pablo Rosquellas (1790-1859), de origen español, fundador de la Sociedad Filarmónica de Sucre y autor de algunas páginas de salón, lo mismo que su hijo Luis Pablo (1823-1883), creador de piezas de baile, de salón y de

diversas canciones patrióticas amén de unas *Variaciones sobre aires nacionales de Bolivia*. Prácticamente olvidadas, sólo tenemos noticias de las obras de una generación posterior, en cuya nómina encontramos a Adolfo Ballivián (1831-1874), quien además de mandatario del país fue autor de música de baile y de salón; a Eloy Salomón (1842-1899), autor de algunas piezas patrióticas y a Modesta Sanjinés Uriarte (1832-1887), autora de mazurcas, galopas, polcas y algunas piezas características como *La brisa del Uchumachu*, y de unas *Variaciones sobre el Himno nacional boliviano*, que editó en París hacia 1858.

Un contraste musicológico absoluto se aprecia entre Venezuela y Ecuador. Acerca de los autores de salón de este último país no se tiene mayor información, aunque se sabe de nombres como el italiano Domenico Brescia (1866-1939), Aparicio Córdova (184?-1934), José María Rodríguez (1847-1940), Virgilio Chávez (1858-1914), Luis Pauta Rodríguez (1858-1945), Antonio Nieto (1859-1922), Alfredo Baquerizo Moreno (1859-1951) o Nicolás A. Guerra (1869-1937). En cambio, el siglo XIX venezolano ha sido reconstruido por la actual generación de musicólogos para develar un panorama histórico y musical revelador. Los autores que colaboraron en las publicaciones femeninas, tales como *El Zancudo* y la *Lira Venezolana*, que se publicaron en la década de los ochenta, y que elaboraron estudios sobre algunos géneros particulares de gran auge como el vals y la polca, han dado a conocer autores y obras antes desconocidos. Estos estudios no han hecho sino confirmar un auge del salón, cuyo entorno atestiguó el surgimiento de Teresa Carreño (1853-1917), considerada la más importante pianista latinoamericana del siglo XIX a pesar de que sólo pasó siete años y medio en Venezuela. Además de un rico repertorio que comienza a ser develado, se dejan ver algunas modalidades que distinguieron de manera local al salón venezolano. Al respecto sobresale la forma *al estilo venezolano*, que tiñó la práctica de la música de baile. Como lo resume el título de un manual localizado por Palacios y Sans, publicado por Heraclio Hernández en 1876, se trata del *Método para aprender a acompañar piezas de baile al estilo venezolano sin necesidad de ningún otro estudio y a la altura de todas las capacidades*. Tal método consistió, fundamentalmente, en *atravesar* (rítmicamente) el bajo respecto a la melodía y en acompañar de fantasía el repertorio —aparentemente simple— de las obras de salón, pero que podía transformarse radicalmente de acuerdo a las virtudes del intérprete en turno y al hecho, siempre interesante, de ejecutar las piezas a cuatro manos. Es posible, aunque falta investigación acerca de esto, que este fenómeno de acompañar piezas de baile al estilo venezolano tenga algo que decir respecto a la otrora criticada simpleza de algunas páginas de música de baile latinoamericana, y que ese

carácter improvisatorio, ya establecido como *sine qua non* del repertorio de salón venezolano, también haya sido parte intrínseca de la ejecución musical en otras latitudes. Entre los principales autores venezolanos de salón se cuenta a José Ángel Montero (1832-1881), Federico Vollmer (1834-1901), Federico Villena (1835-1899), Heráclito Fernández (1851-1886), Salvador Llamozas (1854-1940) y Ramón Delgado Palacios (1863-1902). Montero es autor de valses como *Merengue*, y danzas, polkas y mazurcas diversas; Vollmer, descendiente de alemanes y emparentado con Bolívar, fue autor de un amplio catálogo de salón en el que se dejan sentir, en opinión de Guido, los ritmos del **joropo** local, así como rasgos del **merengue** y la **guasa** en obras como su vals *El atravesado* y la polca *La venezolana* —con todo y un *Trío* en el que se escucha el himno nacional—. Villena fue músico de iglesia, maestro de capilla y autor de un amplio catálogo de salón donde destaca su colección *Álbum lira venezolana*, y diversas danzas, mientras que Fernández publicó algunos valses en los que también se deja sentir el espíritu del **joropo**. Delgado estudió en París con George Mathias, un discípulo de Chopin, y aunque no vio mucho de su música publicada en vida, es autor de un catálogo que incluye múltiples danzas de salón, varios valses venezolanos, dos valses de concierto y un *Merengue llamoseado*, en alusión a su colega y amigo Salvador Llamosas.

Chile, Uruguay, Paraguay

Resulta singular constatar que el salón, como fenómeno músico social enraizado en la época colonial, encuentra algunas de sus mejores referencias en Chile, país donde la interesante y discreta diferencia entre **tertulia colonial** y **tertulia román**tica quedó grabada en un *Atlas de la historia física y política de Chile*, editado en París en 1854. Asimismo, la aparición de distintas publicaciones como *El Semanario Musical*, fundado por Isidora Zegers en 1852; *Las Bellas Artes* (Valparaíso, 1869), *Revista Salón* (1873) y la efímera *Aurora Musical* (1897) son testimonio de cómo la música de salón fue cultivada en Chile con una amplitud que incluso se extendió, lo mismo que en tantos otros países, hasta entrado el siglo XX. Es más, existen algunas ediciones "chilenas" de música de autores mexicanos como Rosas o Elorduy que, en realidad, se elaboraron a partir de las mismas planchas europeas que circularon en México y a las que sólo se añadió una nueva carátula de acuerdo a las casas editoras locales. Todo esto quiere decir que el salón, su repertorio y sus protagonistas florecieron con ahínco, y sin embargo todavía resta por indagar más acerca de

la música chilena del siglo XIX para precisar quiénes fueron sus autores más relevantes. En los escasos trabajos disponibles sobre el tema se advierte, a menudo, un repaso veloz por figuras que rápidamente son catalogadas como extranjeras, quizá sin reparar en que tras su labor existe, precisamente, un acervo musical que definió la identidad chilena de aquel siglo. Sin duda, el compositor chileno más importante del periodo fue Federico Guzmán (1836-1885), pianista notable, compositor de un amplio catálogo, organizador musical y destacado maestro. Guzmán fue autor de innumerables piezas que incluyen obras características (barcarolas, fantasías, nocturnos entre otras) y cualquier cantidad de piezas de baile y de salón: cuadrillas, mazurcas, valses, minuetes, polcas, polonesas, redovas y, por supuesto, **zamacuecas**. Además, fue autor de algunas *Danses bresiliennes*, cuya inspiración encontró durante su estancia en Río de Janeiro. Llama la atención, al revisar su catálogo, que entre sus otras piezas características haya una danza y un capricho de inspiración cubanas, o una marcha turca. Como tantos otros autores latinoamericanos, Guzmán probó suerte en Europa, donde tuvo exitosas presentaciones, y de hecho falleció en París, donde había fijado su residencia.

En Paraguay, país que pasó de la independencia a una dictadura de tres décadas, se advierte una vida musical decimonónica de distintos matices. Sin duda, ese país no habrá estado exento del fenómeno del salón, aunque las referencias a la música de entonces tienen que ver sobre todo con las bandas militares, con el auge de la música para guitarra y con una constante adaptación popular de los bailes europeos de salón, tal y como aconteció con la polca, el **london**, las cuadrillas, los lanceros, etcétera. La primera edición de música en Paraguay, de acuerdo a Luis Szarán, fue el *Álbum de toques populares paraguayos*, editado en 1887 por el italiano Luis Cavendagni, tarea imitada décadas más tarde por Aristóbulo Domínguez, quien publicara en 1928 una colección de transcripciones para piano intitulada *Aires nacionales paraguayos*. Sin duda, es en la obra del guitarrista Agustín Barrios *Mangoré* (1885-1939) donde se advierten los primeros brotes de una música criolla paraguaya, aunque la producción de este músico fue escrita en pleno siglo XX.

Al repasar la historia de la música en Uruguay, Susana Salgado postula que "el salón decayó en el aspecto musical al crearse las sociedades filarmónicas y volcarse en el salón del Conservatorio". Sin embargo, es probable que los esfuerzos definitivos por establecer una vida musical en el Uruguay de inconfundible vocación cosmopolita, y en la que la música de cámara y las agrupaciones sinfónicas florecieran, hayan ido de la mano con el cultivo doméstico del repertorio de salón, pues necesariamente los públicos para los grandes

conciertos surgían, precisamente, de las clases medias que hacían de la música una actividad cotidiana. Así, encontramos en un primer momento a músicos como Luis Preti u Oscar Pfeiffer, dedicados a la música de concierto y a la organización musical, al lado de figuras como Dalmiro Costa, uno de los más importantes autores de salón del Río de la Plata. Luis Preti (1826-1902), descendiente de italianos, se estableció en Montevideo en 1852. Compositor de una sinfonía estrenada en 1856, director y violinista, jugó un destacado papel en la organización musical del Uruguay a través de su participación en sociedades filarmónicas, de cámara, como director de ópera y como maestro. Oscar Pfeiffer (1824-1906) fue un músico que casualmente nació en Uruguay, país al que volvió a los treinta y cuatro años de edad, tras educarse en Alemania. Hasta entonces había tocado en diversas ciudades de Europa y en México. Sus obras son, fundamentalmente, piezas de concierto: paráfrasis de óperas, variaciones y fantasías. Pfeiffer realizó diversas giras por América del Sur y finalmente se estableció en Argentina, donde murió. También en Buenos Aires falleció Dalmiro Costa (1836-1901), famoso por su habanera —de concierto— *La pecadora* y autor de un amplio catálogo de salón que incluye piezas características, danzas de salón y de concierto, así como canciones y fantasías de ópera. Es la producción de Costa la que hace plausible la noción de una pervivencia del salón uruguayo en paralelo a los esfuerzos por organizar una vida musical de mayores ambiciones. Sin embargo, estos tres autores son —previsiblemente— concebidos por Susana Salgado como "precursores", de una generación "de compositores uruguayos de envergadura", entre los que considera a León Ribeiro (1854-1931), Tomás Giribaldi (1847-1930) y Luis Sambucetti (1860-1926). Ribeiro y Giribaldi fueron autores fundamentalmente asociados a la ópera en su país. Sin embargo, Giribaldi fue creador de música de salón y de algunas piezas orquestales importantes, entre las que destaca una *Fantasía sobre aires criollos* de 1917, donde se dejan escuchar ritmos de **pericón** y de **vidalita**. Sambucetti fue violinista y director, así como autor de operetas y zarzuelas en las que también incluyó algunos giros locales, como una **vidalita** en su opereta *El fantasma* (1894). Su catálogo, además, es interesante, puesto que incluye piezas características para piano —nocturnos, romanzas, entre otras—, pero también para violín y piano. De tal suerte, la figura de Sambucetti confirma que un compositor de notable presencia pública, importante autor de música sinfónica, quien tocara en París con marcado éxito y fundara el Instituto Verdi, puede ser también un creador de piezas de salón. Los espacios musicales públicos y privados se dieron la mano a lo largo del siglo XIX latinoamericano, y el caso del uruguayo Sambucetti y del Uruguay mismo

dista de ser excepcional en ese sentido. A estos autores debe añadirse el nombre de Gerardo Grasso (1864-1937), de origen italiano, compositor de un *Pericón nacional* para banda y de una fantasía para piano intitulada *Auras criollas,* que destaca entre su producción de salón y para banda.

Centroamérica y el Caribe

Si en países como El Salvador o Nicaragua los estudios acerca de la música local en el siglo XIX siguen siendo prácticamente inexistentes, en otros, como Guatemala, se advierte una interesante reconstrucción. Sin embargo, este contraste debe matizarse toda vez que se advierten en todos los países de Centroamérica fenómenos comunes a los demás países, y que ya han sido descritos: esfuerzos múltiples por consolidar una organización musical —con un cierto énfasis en la creación y consolidación de las bandas en Costa Rica, Guatemala o El Salvador—, la adopción de la ópera italiana como columna del repertorio y del gusto musical, y el establecimiento, siquiera esporádico, de escuelas privadas de música o de almacenes dedicados a la venta de instrumentos y partituras. Así, es claro que se presentó en los países centroamericanos el mismo fenómeno del salón que se advierte en las demás naciones, aunque quizá los detalles del repertorio cultivado y de sus protagonistas todavía deban ser recuperados. Que así fueron las cosas lo deja ver, con una desesperación que debemos leer con humor, el testimonio del viajero alemán Moritz Wagner, quien de visita por Centroamérica a mediados del siglo XIX dejó constancia de cómo "la soberbia música del más grande de los genios musicales no sólo de Alemania, sino de todos los pueblos y siglos, fastidiaba a las señoritas; pero aprendieron a tocar con gracia los valses y polcas de Strauss".

La cita alude, por supuesto, a Beethoven, y las señoritas que desesperaban al turista teutón eran costarricenses. De tal suerte, la queja nos deja entrever que hubo en aquel país un auge del salón, mismo que habrá sido alentado por los diversos músicos europeos que visitaron Costa Rica, tales como los españoles Pantaleón Zamacois y Eladio Osma; el violinista francés Calixto Folley o el alemán Vicente Lachner. Sin embargo, la vida musical costarricense del siglo XIX estuvo marcada por el auge de las bandas, cuyas actividades fueron alentadas por el Estado y que fueron el esfuerzo más notable de organización musical del país, pues sólo hasta 1890 se intentó establecer una Escuela Nacional de Música. Pero además de las piezas de moda de Strauss, se tocaron en los salones costarricenses piezas de autores tales como Rafael Chaves Torres (1839-1907),

creador de marchas para banda y de diversas piezas de salón, o de Manuel María Gutiérrez, quien además de la música del *Himno nacional* escribió danzas, mazurcas, polcas, pasos dobles y varsovianas. Testimonio del auge musical de entonces es la figura de Alejandro Monestel (1865-1950), autor de música religiosa y que estudió en Bruselas en 1884, volvió a Costa Rica en 1885 y se fue a los Estados Unidos en 1901, tras ser maestro de capilla en su país.

Al transitar desde tierras ticas hacia otros países vecinos, se dilata una neblina musicológica que sólo deja ver algunos nombres y que oculta fechas y catálogos de autores locales. En Honduras destaca la labor de la familia Ugarte, particularmente de Felipe Ugarte (1829-1929) y de Miguel Ugarte (1824-1910), además de contribuciones foráneas como la de Karl Haertling, autor de la música del *Himno nacional*. En Nicaragua se tienen vagas noticias de la obra y acciones de autores como José de la Cruz Mena, Alejandro Vega Matus, José Ramírez Velarde, Manuel Ibarra, Ramón Ruiz Vilchez y Francisco Rosales; en Panamá destacan las figuras de Ramón Díaz del Campo, pianista y autor del vals *Brisas de Mensabe;* de Esteban Peralta y de Narciso Garay (1876-194?), músico formado en Colombia y quien regresó al país en 1904 tras estudiar en Europa. En El Salvador, como dejamos dicho, la neblina parece ser particularmente densa, pero en cambio el panorama se despeja en la geografía chapina. En el último cuarto del siglo aparecen en Guatemala las figuras de Herculano Alvarado (1873-1921), pianista que estudió en Italia y autor de diversas piezas características y de concierto; Julián González, también formado en Italia y compositor de valses, mazurcas, polcas, danzas y el pasodoble *Guatemala*; de Miguel Espinosa y Luis Felipe Arias (1862-1908), pianista de mérito notable y autor de una discreta lista de obras que incluye miniaturas y algunos valses de concierto. Y una vez que la claridad del Caribe disipa la neblina, advertimos un auge del salón teñido de danzas habaneras adaptadas como propias en las islas antillanas. Juan Bautista Alfonseca (1816-1875) fue uno de los músicos de salón dominicanos más notables. Autor de valses, galopas, mazurcas y cuadrillas, añadió a su repertorio **merengues** y **mangulinas**, mientras que su coterráneo Pablo Claudio fue autor de danzas a las que denominó "dominicanas" para diferenciarlas de las "importadas" desde Puerto Rico (a su vez importadas, desde luego, de Cuba). Y es que en aquella isla, la **danza puertorriqueña** constituyó un fenómeno crucial de la época. Manuel Gregorio Tavárez (1842-1893), pianista que había estudiado en París, recogió la danza cubana y la apropió para su terruño dotándola de un carácter local que, tal vez, no disienta mucho de las danzas dominicanas o cubanas. En todo caso, es autor de piezas *alla* Gottschalk, como un *Souvenir*

de Puerto Rico y de un auténtico arsenal de danzas puertorriqueñas que se remontan a 1863. Junto a Tavárez, destacan las figuras de Adolfo Heraclio Ramos (1837-1891), autor de unos *Aires del país* concebidos como variaciones sobre temas folklóricos locales y reconocido pianista; Federico Ramos Buensot (1857-1927), autor recordado por su *Cuarteto de cuerdas* y por sus piezas de salón, así como Juan Morel Campos (1857-1896), el más importante compositor de danzas puertorriqueñas, de las que escribió más de trescientas, como *Perlas de mi patria, El asalto, Bellos ojos* o *No desconfíes.*

México

Con ánimo evidente de normalizar la agitada vida del país, los italianos Claudio Linatti y Florencio Galli, y el cubano José María Heredia, publicaron en 1826 *El Iris*, considerada la primera revista del México independiente, y en la que prometieron incluir música con cada entrega. En realidad, sólo consiguieron obsequiar una pieza, pero el hecho delata cómo había desde entonces un público femenino atento a tales publicaciones y capaz de tocar las piezas de ese tipo de revistas. Este público no nació con la Independencia, y muestra más bien que la existencia del salón en México se remonta al final del virreinato. Compusieron obras para dicho espacio Francisco Delgado, José Manuel Aldama y Manuel Antonio del Corral. Los dos primeros, destacados músicos asociados a la catedral mexicana. Este punto de partida no cambiará ni con el siglo ni con el país. A lo largo del XIX y hasta el advenimiento de la Revolución en 1910, numerosas publicaciones se dedicaron a nutrir los álbumes de los salones y las señoritas mexicanas. Destacan en la lista algunos títulos como *La historia danzante*, en la que se publicaron piezas de baile y de salón entremezcladas con caricaturas políticas, o *El arte musical*, publicado por el catalán Luis G. Jordá. De tal suerte, los gobiernos fueron y vinieron, hoy liberales, mañana conservadores y pasado mañana quién sabe de qué tipo, pero mientras las guerras y los regímenes se sucedieron, el salón mexicano floreció aparentemente ajeno a los avatares políticos del país, sobreviviéndolos a todos.

Aunque las fuentes parecen accesibles, queda mucho por rescatar de la música mexicana escrita y cultivada durante los primeros setenta años del siglo XIX. Tenemos noticia, por ejemplo, de colecciones como la denominada *El Ramo de Flores*, título de un "periódico mensual que se publica semanariamente [*sic*] en la Litografía de J. Rivera e Hijo", también descrito como "periódico musical dedicado al bello sexo", y que gozó de enorme popularidad

entre las señoritas mexicanas durante los años de la República Restaurada. Para 1870 su tiraje había alcanzado el tomo undécimo, mismo que constaba de veinticuatro piezas, y ya se anunciaba el siguiente, lo que implica que la colección publicó, al menos, poco más de dos centenares de piezas. Además, colecciones como *El repertorio*, también publicado por Rivera, y algunas otras piezas, conforman un corpus de obras de salón que aguardan su estudio y crítica.

Aparte de las referencias ya hechas a la música de José Mariano Elízaga, autor de las primeras partituras impresas en el México independiente (1826), entre las que destacan varias obras de salón para piano, canto y guitarra, deben añadirse las contribuciones de músicos como José Antonio Gómez (1805-1878), autor de canciones, valses y unas multicitadas *Variaciones sobre el jarabe nacional*.

A la consabida invocación de lo nacional en el repertorio mexicano, los historiadores gustan añadir los nombres de Aniceto Ortega, autor de un *Vals-jarabe*; de Tomás Léon, que escribió *Jarabe nacional*; de Julio Ituarte y Ricardo Castro, autores de dos famosas piezas de concierto, *Ecos de México* y *Aires nacionales mexicanos* (en las que, previsiblemente, un rosario de melodías populares mexicanas entrelazan sus notas engarzadas —el epíteto es de la época— en un torrente de acordes, escalas, arpegios y toda suerte de figuraciones pianísticas de inspiración lisztiana. Son todas ellas obras interesantes, sobre todo las dos últimas), y del singular *Vals* de Ortega. Pero se trata, a todas luces, de composiciones que fueron excepcionales al seno del catálogo de sus autores. En realidad, la generación de músicos que se agrupó alrededor de la Sociedad Filarmónica y del Conservatorio Nacional —Tomás León (1826-1893), Aniceto Ortega (1825-1875), Melesio Morales (1838-1908), Julio Ituarte (1845-1905) y Guadalupe Olmedo (1856-1889)— cultivó la música de salón en forma contundente y amplia. Los nocturnos de León, las piezas características de Ortega o Ituarte, los grandes caprichos y fantasías de este último, las logradas piezas características de Olmedo, las paráfrasis y piezas de concierto de Morales y un largo arsenal de danzas, mazurcas, valses y otras piezas de salón, constituyen el núcleo central y determinante de este grupo de autores, a los que caracteriza, de manera general, una decantada e idiomática escritura que se adapta con soltura a los tipos de música ya descritos, de baile, de salón o de concierto. Poco antes de que esta generación —tras el episodio conocido como el Segundo Imperio (1863-1867)— diera a conocer lo mejor de sus obras, el escritor liberal Ignacio Manuel Altamirano trazaba en 1870 una síntesis notable y desesperada de la creación musical en México, bajo el influjo del salón en el que no se atendía mayormente la cuestión intrínsecamente musical:

> Da tristeza el número fabuloso de danzas insignificantes, de valses monótonos, de polcas ridículas, de **salves**, de **alabados**, de romanzas lloronas que componen todos los días nuestros artistas y que ni enriquecen el arte musical mexicano, ni tienen larga vida porque son flores de un día, música de actualidad, que pasa con la moda y que los pianos mismos, y los bandolones y las flautas, se aburren de repetir al cabo de cierto tiempo […].
>
> —Oiga usted —le dice a uno tal maestro distinguido y que posee en efecto todas las dotes de un compositor—; oiga usted, le voy a tocar una dancita mía que gustó mucho la otra noche en salón del señor don Fulano (un aristócrata por supuesto). Le he puesto por título *Venga usted acá*, o bien *¡Ay que chulona!* O bien *Lorito, daca la pata.* —Pues señor, el maestro, después de jugar en el piano un buen rato, toca una dancita poco más o menos como todas, con una que otra extravagancia de más.
>
> Si no es una dancita, es un vals: se llama *La desdeñosa,* o *La Ingrata,* o *La Hechicera*, que son nombres de vaca, o tiene algún anagrama por título: *Marimba*, etcétera; y porque cuatro pollitas insulsas aunque muy emperifolladas, dijeron que la dancita o el vals eran de todo su gusto, y porque el señor de la casa que es un animal, felicitó al maestro, éste se cree desde luego un Strauss o un Lamotte y desdeña las composiciones verdaderamente útiles.

En todo caso, no sólo las obras de los compositores ya mencionados, sino el auge musical del México del *fin de siècle* habrán de desmentir ese panorama desolador. En lo particular, y como ya se ha dicho, la generación de autores que floreció durante el periodo del Porfiriato conforma un repertorio descollante y amplio, lleno de aciertos y de rasgos originales. En este grupo sobresalen Juventino Rosas (1868-1894), Ernesto Elorduy (1854-1913), Felipe Villanueva (1862-1893), Ricardo Castro (1864-1907) y el catalán avecindado en México, Luis G. Jordá (1869-1951).

Rosas es, como queda dicho, el más importante compositor de música de baile del siglo XIX mexicano. Su célebre *Sobre las olas* constituye uno de los íconos musicales de México, y es un vals que puede ubicarse perfectamente al lado de las mejores creaciones vienesas. Menos conocidas, pero igualmente encantadoras, son otras piezas de Rosas entre las que destacan muchos otros valses, mazurcas, chotises, polcas, danzas y danzones. Por su parte, Elorduy fue un autor eminentemente de salón. Sus prolijas danzas se esparcieron por los salones mexicanos y del continente, e incluso llegaron a ser editadas en formato de tarjeta postal, de modo que literalmente viajaron por doquier.

Particularmente notables resultan sus piezas características, sobre todo las que constituyen un apartado de partituras orientales. Elorduy, que había viajado por Turquía y leído con admiración a Pierre Loti, se volvió notablemente famoso por estas obras donde los arabescos y un discurso rítmico con figuras rítmicas en el bajo que se repiten obsesivamente dan pie a una música que es, a la vez, sencilla y cautivante. Por el contrario, su contemporáneo Felipe Villanueva fue compositor de un catálogo más amplio, que incluye piezas de baile, de salón, fantasías sobre temas de zarzuela y algunas piezas de tertulia, como su sentido *Lamento a la memoria de Benito Juárez* y sus tres logradas mazurcas. Villanueva hizo las delicias de innumerables generaciones de pianistas con su evocativo *Vals poético* y con algunos de sus valses como *Amor* y *Causerie*, piezas en las que un sutil e imaginativo tratamiento armónico y una escritura efectiva, pero nunca excesivamente demandante, se combinaron exitosamente y dieron al autor una fama que sólo fue interrumpida por su prematura muerte.

A Jordá y a Castro los une el haber sido, tras la figura de Ituarte, los campeones de las obras de concierto del repertorio mexicano. Castro, que realizó estudios con Cecile Chaminade en París, escribió un repertorio donde se alían una cultivada escritura pianística y un regusto por los juegos armónicos densamente cromáticos. Fue, además, autor de obras de mayores aspiraciones, como una sinfonía, dos cuartetos o conciertos para violonchelo y para piano. Jordá, a diferencia de Castro, no sólo se contentó con escribir diversas piezas de tertulia, sino que compuso algunas de las páginas de salón más famosas de su tiempo. *Elodia*, mazurca de salón, llegó a vender más de 16,000 copias, lo que nos da una idea del alcance y auge del salón mexicano en los albores del siglo XX. Sin embargo, Jordá parece haberlo escrito todo: la más famosa de las zarzuelas mexicanas, notables canciones, danzas habaneras —entre las que destacan sus evocativas *Danzas nocturnas*— y hasta la obra que ganó, en 1910, el certamen convocado para celebrar el centenario de la Independencia de México: un poema sinfónico intitulado *Independencia*, para coros, solistas y orquesta.

Fue característico de los repertorios decimonónicos latinoamericanos recurrir al **capricho**. Con ello se trataba de justificar el carácter improvisado, veleidoso, sin un marco formal preestablecido, de las obras en cuestión. Y viene a cuento la definición porque, al recorrer a vuelapluma los repertorios de salón latinoamericanos, hemos trazado nuestro propio **capricho** de concierto, un auténtico *impromptu* en el que hemos entrado y salido por autores y países sin más guía que el afán de señalar a los autores que parecen ser

importantes. *Parecen*, porque como no hemos dejado de insistir, falta mucho para que la música de los compositores referidos llegue a nuestro oídos en forma cabal y ordenada; para que sus partituras estén al alcance en nuestras bibliotecas, y para que podamos forjar, guiados por los colegas especialistas en cada país, una idea crítica del alcance musical de esas obras. En todo caso, puede verse cómo el énfasis tradicional en apuntalar los rasgos criollos o locales de las distintas producciones sólo representa un aspecto de lo que fue el salón latinoamericano, un aspecto proporcionalmente menor al cultivo entusiasta de las formas tradicionales y de la adopción de la música europea como propia, en particular de los géneros de baile y de la ópera. Otro prejuicio que se observa tras revisar las historias locales de la música estriba en el señalamiento insistente de cada ocasión en la que un autor compuso alguna "gran forma". Por ello se entiende cierta sonata, cuarteto o sinfonía, es decir, alguna de las formas canónicas sancionadas por el *efecto Beethoven*. Sin duda, muchas de estas obras serán interesantes. Casi no han llegado a nuestros repertorios habituales y falta saber cuáles son, en realidad, sus alcances estéticos, pero detenerse en estas obras, como detenerse sólo en las piezas *criollas*, es, como dice el refrán oriental, confundir al árbol con el bosque.

El bosque fue el salón. La identidad sonora de Latinoamérica, en el siglo XIX, transitó con holgura por este amplio repertorio y nunca se contentó con detenerse en los compases inspirados en los rasgos particulares o regionales. Por el contrario, tuvo un alcance cosmopolita, atento a lo cercano pero siempre entusiasta de todas las músicas, sobre todo tratándose de música de baile, del romanticismo de las piezas características y, por supuesto, de obras que transmitieran el perfume inconfundible de las *melodie lunghe*; esa emoción escénica que Verdi respiraba al escuchar Bellini, que Chopin hizo suya en forma paradigmática, y que en los repertorios latinoamericanos de salón proliferó con la técnica ya consumada, ya incipiente, de tantos autores; pero siempre con el desbordamiento y la abundancia, con la exageración y el delirio que son característicos de nuestra inmensa, aunque muy compartida, geografía musical.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

BIBLIOGRAFÍA COMENTADA

Una bibliografía requiere, justamente, volúmenes. Al preparar el presente trabajo he contado con la invaluable ayuda de colegas que me han permitido consultar materiales que, de otra forma, son inaccesibles en nuestras actuales bibliotecas. Por ello, éste es el lugar para dejar constancia de mi profunda gratitud a mis amigos y compañeros musicólogos. El doctor Emilio Casares Rodicio, que con su esposa Mercedes forma una insuperable y perfecta pareja de anfitriones, no sólo me permitió trabajar en la biblioteca y base de datos del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, sino que puso a mi entera disposición su biblioteca y su casa, con una confianza y amabilidad que me hacen estar con ellos en eterna deuda; lo mismo que con mi amigo y coautor, el maestro Aurelio Tello, quien generosamente puso en mis manos una cantidad muy importante de libros y discos que resultaron de la mayor utilidad al redactar este trabajo.

En la siguiente bibliografía se encontrará una selección de textos cuyo conjunto permite una introducción al tema de la música latinoamericana del siglo XIX. Asimismo, se han incluido algunos textos acerca de la música de ese periodo a los cuales se alude en el curso del ensayo.

Para facilitar al lector su consulta, las siguientes fichas se han dividido en cuatro categorías:

I. Conceptos musicológicos.
II. Música latinoamericana (textos generales).
III. Historias locales (excepto México).
IV. Historia de la música en México en el siglo XIX.

Conceptos musicológicos

Al escribir el presente trabajo he tomado prestadas diversas nociones propuestas por musicólogos, escritores y teóricos. En particular, las ideas del musicólogo alemán Carl Dahlhaus han contribuido poderosamente a forjar la idea que tenemos en la actualidad sobre la música en Occidente en el siglo XIX. Por

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

tanto, al menos dos de sus libros han sido cruciales para mí. En el primero, *Grundlagen der Musikgesichte*, Dahlhaus analiza y discute algunas de las ideas más importantes acerca de la escritura de la historia de la música. En el segundo, *Nineteenth Century Music*, nos ofrece su propia visión de lo que fue la música occidental en el siglo XIX. Asimismo, he tomado varios de los conceptos vertidos por Nicholas Cook acerca de la identidad y la música. Sobre el canon en general, la referencia obligada es la obra de Bloom, mientras que sobre el canon en la música y el efecto Beethoven, el propio Cook constituye una lectura muy interesante y provocativa.

Bloom, Harold, *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 2005.

Cook, Nicholas, *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música,* traducción de Luis Gago, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

Dahlhaus, Carl, *Nineteenth-Century Music*, traducción de J. Bradford Robinson, Los Ángeles, University of California Press/Berkeley, 1989.

____, *Grundlagen der Musikgesichte*, Colonia, Musikverlag Hans Gerig, 1977. (Versión en inglés, Foundations of Music History, traducción de J. Bradford Robinson, Cambridge University Press, 1983).

MÚSICA LATINOAMERICANA (TEXTOS GENERALES)

Casares Rodicio, Emilio (dir. y coord. gral.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

Mayer-Serra, Otto, *Música y músicos de Latinoamérica*, 2 vols., México, Atlante, 1947.

Slonimsky, Nicolas, *Music of Latin America*. Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1945.

El *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (abreviado DMEH) surgió como resultado de una iniciativa planteada en 1992, cuando en el marco del quinto centenario de los viajes de Colón la comunidad musicológica hispanoamericana cobró conciencia de la falta de herramientas documentales acerca de la música de América y España. Antes de esta monumental obra, sólo Mayer-Serra había emprendido la titánica y hoy histórica empresa de condensar lo que hasta los años cuarenta se sabía sobre la música de Lati-

noamérica, mientras que Slonimsky dio también, en 1945, el paso determinante de publicar, también por primera vez, un libro en inglés acerca de la música de América desde el Río Bravo hasta la Patagonia. Estas dos obras históricas constituyen los antecedentes más claros de lo hecho por el *DMEH* que, hasta hoy, y a pesar de múltiples errores y omisiones, representa el mayor esfuerzo musicológico por sintetizar el conocimiento de la música en los países de habla hispana y es, por tanto, la más importante obra de referencia en cuanto a este conocimiento se refiere. Además de innumerables fichas acerca de autores, géneros, ciudades y obras, la lectura de los siguientes artículos *in extenso* resume con mayor detalle el transcurso histórico de la música en las diversas naciones latinoamericanas:

Acevedo, Jorge Luis, "Panamá" (II. La Música durante la época colombiana), en *DMEH*, vol. 8, p. 426.

Claro Valdés, Samuel, Merino, Luis, "Chile" (II. Época colonial, III. Creación musical de arte en el Chile independiente), en *DMEH,* vol. 3, pp. 627-632.

Estenssoro, Juan Carlos, "Perú" (III. Periodo republicano. Siglo XIX), en *DMEH*, vol. 8, pp. 732-736.

Flores, Bernal y Acevedo, Jorge Luis, "Costa Rica" (IV. Siglos XIX y XX), en *DMEH*, vol. 4, pp. 126-127.

García Arancibia, Fernando, "Santiago de Chile" (II. Música civil), en *DMEH*, vol. 9, pp. 757-758.

Guevara, Concepción de, "El Salvador" (II. La música de la República), en *DMEH*, vol. 4, p. 644.

Gómez García, Zoila, Eli Rodríguez, Victoria, "Cuba" (III. Música de tradición escrita), en *DMEH*, vol. 4, pp. 257-260.

Huseby, Gerardo V. "Buenos Aires" (I. Generalidades), en *DMEH*, vol. 2, pp. 754-758.

Iriarte, Carolina, "Colombia" (IV. Siglo XIX. Creación y vida musical), en *DMEH*, vol. 3, pp. 822-825.

Lehnoff, Dieter, "Guatemala" (III. Música civil), en *DMEH*, vol. 6, pp. 6-7.

Montenegro, Álvaro, "Nicaragua" (II La música clásica), en *DMEH*, vol. 7, p. 1023.

Mullo Sandoval, Juan, "Ecuador" (II. Música colonial, III. Música en la época republicana, IV. Del nacionalismo a la vanguardia), en *DMEH*, vol. 4, pp. 599-601.

Peñín, José, "Caracas" (IV Caracas (1845-1930). Los Montero y el fin del siglo XIX), en *DMEH*, vol. 3, pp. 149-151.

____, "Venezuela" (IV. La música académica), en *DMEH*, vol. 10, pp. 813-814.
Salgado, Susana, "Uruguay" (II. La música culta desde la colonización hasta 1960), en *DMEH*, vol. 10, pp. 604-608.
Seoane, Carlos, "Bolivia" (II. La música desde la Independencia), en *DMEH*, vol. 2, pp. 573-574.
Suárez Urtubey, Pola, "Argentina" (II. La música académica), en *DMEH*, vol. 1, pp. 649-652.
Szarán, Luis, "Paraguay" (IV La Independencia), en *DMEH*, vol. 8, pp. 453-454.
Yépez, Benjamín, "Santafé de Bogotá" (II. Siglos XVIII-XIX), en *DMEH*; vol. 9, pp. 737-739.

Aparte de las referencias enciclopédicas anteriores, otros importantes libros se ocupan de la música latinoamericana en su conjunto. En particular, destaco los textos siguientes que resaltan por el alcance de su contenido y por la propuesta de ideas y nociones clave para entender el acontecer musical del continente. En el libro reunido por Isabel Aretz se encontrará un amplio mosaico de textos que dan cuenta, fundamentalmente, de la música en Latinoamérica en el siglo XX. Por ejemplo, incluye un notable ensayo de Alejo Carpentier, de lectura imprescindible, que consignamos de manera independiente en esta bibliografía, acerca de la identidad y la música latinoamericanas, así como otros textos en los que el siglo XIX es comentado parcialmente. Por su parte, Béhague fue el primer autor en intentar una síntesis musicológica de la música latinoamericana, a la vez que, al escribir en inglés, dio a conocer este repertorio en los países anglosajones con mayor profundidad que Slonimsky, Stevenson y otros. Los comentarios críticos que hace de diversas piezas latinoamericanas del siglo XIX gozan de plena vigencia, en particular en lo referente a la música de Brasil, país del que era oriundo. El trabajo de las cubanas Zoila Gómez y Victoria Eli es una referencia exigida en lo atinente a los géneros de baile y canto que inundan la geografía latinoamericana. Con un método muy riguroso y documentado, las autoras dan cuenta de cientos de géneros locales y resumen, en la segunda parte del texto, su propia visión de la música en Latinoamérica. Lo mismo hace Aurelio Tello en su interesante, propositivo y muy completo ensayo acerca de la identidad de la música latinoamericana, que incluye una cronología de obras y autores, así como diversas propuestas conceptuales acerca del tema.

Aretz, Isabel (relatora), *América Latina en su música,* México, Siglo XXI, 1980.

Béhague, Gerard, *Music in Latin America: An Introduction*, Nueva Jersey, Prentice Hall, 1979.

Carpentier, Alejo, "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música", en Isabel Aretz (relatora), *América Latina en su música*, *op. cit.,* pp. 7-19.

Gómez, Zoila y Elí Rodríguez, Victoria, *Música latinoamericana y caribeña,* La Habana, Pueblo y Educación, 1995.

Tello Aurelio, "Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad", en Francisco Campodónico (ed.), *Hueso Húmero,* núm. 44, mayo de 2004, Lima, Mosca Azul Editores, pp. 212-239.

Historias locales (excepto México)

Auza Léon, Atiliano, *Historia de la música boliviana*, 3a ed., Cochabamba-La Paz, Los Amigos del Libro, 1996.

Calcaño, José Antonio, "400 años de música caraqueña", en *Serie de Estudios Musicológicos,* Caracas, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 2001 (Música Venezolana).

Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, México, FCE, 1980.

Duque, Ellie Anne, *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1960),* 2 vols. y disco compacto, Bogotá, Fundación de Mvsica, 1998.

____, "La música sinfónica en Colombia en el siglo XIX", en *Revista Colombiana de Investigación Musical*, núm. 1, vol. 1, 1965, pp. 79-92.

García Acevedo, Mario, *La música Argentina durante el periodo de la Organización Nacional,* Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

Iturriaga, Enrique y Juan Carlos Estenssoro, "Emancipación y República: el siglo XIX" en *La música en el Perú*, Lima, Fondo Editorial Filarmonía, 2007.

Jorge, Bernarda, *La música dominicana, siglos XIX y XX*, Santo Domingo, Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1982.

Lehnhoff, Dieter, *Creación musical en Guatemala*, Guatemala, Galería Guatemala, 2005.

Linares, María Teresa y Faustino Nuñez, *La música entre Cuba y España,* Madrid, Fundación Autor [s.f.].

Magaldi, Cristina, *Music in Imperial Rio de Janeiro*, *European Culture in a Tropical Milieu*, Lanham, The Scarecrow Press, 2004.

Merino, Luis, "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente", en *Revista Musical Chilena*, XLVII/179, Santiago de Chile, Universidad de Chile-Facultad de Artes, 1993.

Milanca Guzmán, Mario, *La música venezolana: de la Colonia a la República*, Caracas, Monte Ávila, 1993.

Moreno, Segundo Luis, *Historia de la música en el Ecuador,* Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.

Palacios, Mariantonia y Juan Francisco Sans (eds.), *Valses originales para piano a cuatro manos*, vol. 1, Caracas, Universidad Central de Venezuela (UCV)-Fondo Editorial de Humanidades y Educación (FEHE), 2001 (Clásicos de la Literatura Pianística Venezolana).

Peñín José, (coord.), *Música iberoamericana de salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998*, 2 t., Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, 2000.

____*Nacionalismo musical en Venezuela*, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, 1999.

____Perdomo Escobar, José Ignacio, *Historia de la música en Colombia,* Bogotá, Plaza y Janés, 1980.

Salgado, Susana, *Breve historia de la música culta en el Uruguay*, Montevideo, A. Monteverde y Cía., 1980.

____, *The Teatro Solís: 150 Years of Opera, Concert and Ballet in Montevideo,* Middletown, Wesleyan University Press, 2003.

Sans, Juan Francisco (ed.), "Ramón Delgado Palacios, obras completas para piano", en *Clásicos de la literatura pianística venezolana*, vol. 5, Caracas, UCV-FEHE, 2004.

Segura Chaves, Pompilio, *Desarrollo musical en Costa Rica durante el siglo XIX. Las bandas militares*, Heredia, Costa Rica, Editorial Universidad Nacional, 2001.

Uribe Valladares, Christian, "Cien años de guitarra en Chile: de los salones criollos a la sala de conciertos", tesis de doctorado, Universidad de Oviedo [s.f.].

Veniard, Juan María, *La música nacional argentina, influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina: relevamiento de datos históricos para su estudio*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1966.

Resulta muy difícil realizar un comentario general acerca de los anteriores trabajos, muchos de los cuales son importantes porque fueron las primeras

—y en muchos casos únicas— historias locales de la música. Se han incluido aquí porque pueden ofrecer al lector interesado un punto de partida para adentrarse, de manera específica, a la geografía sonora de un país en particular y para rescatar todos los detalles que aquí no han encontrado cabida. La gran mayoría de estos libros están escritos con visiones de corte histórico, las más de las veces sujetas a criterios y conceptos historiográficos que requieren ser revisados. Sin embargo, en todos estos libros se encontrará un recuento pormenorizado de los autores y la música local, así como todos los detalles propios de la vida musical de cada país en el siglo XIX.

Dicho lo anterior, se impone realizar algunas precisiones. Por ejemplo, el libro de Carpentier sobre Cuba constituye un clásico de la historiografía musical latinoamericana, no sólo por la amplitud de sus conceptos sino por la lectura crítica y los cuestionamientos que el propio autor realiza, amén de estar escrito por una de las plumas legendarias de Latinoamérica. De corte muy distinto son los trabajos de Duque, Peñín, Magaldi, Merino, Palacios y Sans, pues en ellos se advierte claramente el influjo de una visión musicológica actual, y el afán por revisar y ampliar no sólo la información, sino la noción misma de los repertorios de los cuales se ocupan, así como de aportar una lectura con información nueva y documentada acerca de los repertorios de salón u ópera locales. En particular, el trabajo de Magaldi sobre Río de Janeiro constituye un estudio amplio y global de la música brasileña en el siglo XIX con énfasis en la música "europea" y "no local", y en el modo en que ésta se manifestó y llevó a la práctica entre los cariocas.

Historia de la música en México en el siglo XIX

Aunque existen trabajos legendarios como la *Historia del teatro en México*, de Enrique Olavarría, en el que la música ocupa un lugar prominente, así como diversas historias de la música en México, cuyas fichas consignamos a continuación, son dos los autores que han trazado en el pasado las visiones más completas de la música del siglo XIX mexicano: me refiero a los textos de Otto Mayer-Serra y de Yolanda Moreno Ricas. Aunque se trata de propuestas cuya vigencia historiográfica ha expirado, puesto que hoy pensamos otras cosas respecto al mismo acervo musical y sus compositores, su lectura permite conocer mucho del origen y fundamento de la visión que se tiene, no siempre positiva, de la música mexicana del siglo XIX. Por ello, y a modo de contrapunto, también anotamos tres trabajos donde nos ocupamos de igual número de temas

tratados en el presente volumen: la música de salón, la ópera mexicana en el siglo XIX, y la música y la identidad en el repertorio mexicano decimonónico.

Baqueiro Fóster, Gerónimo, *Historia de la música en México. La música en el periodo independiente*. vol. III, México, Secretaría de Educación Pública, 1964.

Campos, Rubén M., *El folklore y la música mexicana,* México, Cenidim, 1991 [edición facsimilar, 1928].

____*El folklore musical de las ciudades,* México, Cenidim, 1995 [edición facsimilar, 1930].

Galindo, Miguel, Historia de la música mejicana, México, Cenidim, 1992 [edición facsimilar, 1933].

Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*, México, Cenidim, 1996 [edición facsimilar, 1941].

Miranda, Ricardo, "A tocar, señoritas", en *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana,* México, FCE/Universidad Veracruzana, 2001 (Tierra Firme).

____"El espejo idealizado: un siglo de ópera en México", en Casares Rodicio, Emilio y Álvaro Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica,* vol. II, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999, pp.143-185 (Música Hispana, Textos, Estudios).

____"Del baile a los aires nacionales: identidad y música en el México del siglo XIX, en Nicole Giron (coord.), *La construcción del discurso nacional en México, un anhelo persistente (siglos XIX y XX)*, México, Instituto Mora, 2007, pp. 271-294.

____"Besos, bombas y campanas: descripción, narrativa y evocación en el repertorio de salón mexicano", en Luisa Vilar y Ricardo Miranda (eds.), *Discanto, ensayos de investigación musical*, t. II, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2009, pp. 155-178.

Moreno Rivas, Yolanda, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana, un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989.

Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México*, México, SEP, 1934.

Stevenson, Robert, *Music in Mexico, a Historical Survey*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1952.

Cuadro 1. Cincuenta óperas de autores o argumentos latinoamericanos del siglo XIX

1	Cenobio Paniagua	*Catalina de Guisa*	1859	México
2	Elias Alvares Lobo	*A noite de São João*	1860	Brasil
3	Antonio Carlos Gomes	*A noite do castelo*	1861	Brasil
4	Cenobio Paniagua	*Pietro d'Abano*	1863	México
5	Melesio Morales	*Ildegonda*	1865	México
6	Carlo Enrico Pasta	*El pobre indio*	1868	Perú
7	Antonio Carlos Gomes	*Il guarany*	1870	Brasil
8	Aniceto Ortega	*Guatimotzin*	1870	México
9	Antonio Carlos Gomes	*Fosca*	1873	Brasil
10	José Ángel Montero	*Virginia*	1873	Venezuela
11	Antonio Carlos Gomes	*Salvator Rosa*	1874	Brasil
12	José Ma. Ponce de León	*Ester*	1874	Colombia
13	Francisco Hargreaves	*La gatta Bianca*	1875	Argentina
14	Carlo Enrico Pasta	*Atahualpa*	1875	Perú
15	Laureano Fuentes Matons	*La hija de Jefté*	1875	Cuba
16	Francisco Hargreaves	*Il vampiro*	1876	Argentina
17	Gaspar Villate	*Zilia*	1877	Cuba
18	Melesio Morales	*Gino Corsini*	1877	México
19	Tomás Giribaldi	*La parisina*	1878	Uruguay
20	Antonio Carlos Gomes	*Maria Tudor*	1879	Brasil
21	Ernesto Repossi	*La chiriguana*	1879	Argentina
22	José Ma. Ponce de León	*Florinda*	1880	Colombia
23	Gaspar Villate	*La czarina*	1880	Cuba
24	León Ribeiro	*Liropeya*	1881	Uruguay
25	Eliodoro Ortiz de Zárate	*La florista de Lugano*	1885	Chile
26	Gaspar Villate	*Baltasar*	1885	Cuba
27	Hermann Bemberg	*Le baisier de Suzon*	1888	Argentina
28	Antonio Carlos Gomes	*Lo schiavo*	1889	Brasil
29	Eduardo Torrens Boqué*	*Marangoré*	1890	Argentina
30	Antonio Carlos Gomes	*Condor*	1891	Brasil

31	Melesio Morales	*Cleopatra*	1891	México
32	Julio M. Morales	*Colón en Santo Domingo*	1892	México
33	Ferruccio Cattelanni	*Atahualpa*	1893	Italia**
34	Arturo Berutti	*Taras Bulba*	1895	Argentina
35	Héctor Panizza	*Il fidanzato del mare*	1897	Argentina
36	Arturo Berutti	*Pampa*	1897	Argentina
37	Leopoldo Américo Miguez	*Pelo amor!*	1897	Brasil
38	Arturo Berutti	*Yupanki*	1898	Argentina
39	Hubert de Blanck	*Patria*	1899	Cuba
40	José María Valle Riestra	*Ollanta*	1900	Perú
41	José María Valle Riestra	*Atahualpa (incompleta)*	1900	Perú
42	Ricardo Castro	*Atzimba*	1900	México
43	Arturo Berutti	*Khrysé*	1901	Argentina
44	Gustavo E. Campa	*El rey poeta*	1901	México
45	Eliodoro Ortiz de Zárate	*Lautaro*	1902	Chile
46	Melesio Morales	*Anita*	1903	México
47	Ernesto Elorduy	*Zulema*	1903	México
48	Remigio Acevedo	*Caupolicán*	1905	Chile
49	Ricardo Castro	*La leyenda de Rudel*	1906	México
50	Rafael J. Tello	*Nicolás Bravo*	1910	México

*compositor vasco radicado en Buenos Aires desde 1879.

**compositor italiano radicado en Buenos Aires entre 1897 y 1927.

Cuadro 2. Principales compositores latinoamericanos o europeos activos en Latinoamérica durante el siglo XIX

Argentina	**Colombia**
Amancio Alcorta (1805-1862)	Nicolás Quevedo Rachadell (1803-1874)
Juan Pedro Esnaola (1808-1878)	Eugenio Salas (1813-1843)
Juan Bautista Alberdi (1810-1884)	Henry Price (1819-1863)
José Antonio Wilde (1813-1885)	Manuel María Párraga (*ca.* 1826-1895)

Federico Espinosa (1830-1872)	Julio Quevedo Arvelo (1829-1897)
Federico Guzmán (1836-1885)	Joaquín Guarín (1825-1854)
Dalmiro Costa (1838-1901)	José María Ponce de León (1846-1842)
Eloísa D'Herbil de Silva (1842-1944)	Francisco Londoño (?-1854)
Juan Alais (1844-1914)	Pedro Morales Pino (1863-1926)
Miguel Rojas (1845-1904)	
Saturnino Berón (1847-1898)	**Costa Rica**
Francisco Hargreaves (1849-1900)	Rafael Chaves Torres (1839-1907)
Hermann Bemberg (1861-1931)	Alejandro Monestel (1865-1950)
Arturo Berutti (1862-1938)	Manuel María Gutiérrez (1829-1887)
Alberto Williams (1862-1952)	
Pablo M. Berutti (1866-1914)	**Cuba**
Ferruccio Cattelanni (1867-1932)	Antonio Raffelín (1796-1882)
Julián Aguirre (1868-1924)	Manuel Saumell (1817-1870)
Héctor Panizza (1875-1967)	Laureano Fuentes Matons (1825-1898)
	Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890)
Bolivia	Ignacio Cervantes (1847-1905)
Mariano Pablo Rosquellas (1790-1859)	Gaspar Villate (1851-1912)
Luis Pablo (1823-1883)	Hubert de Blanck (1856-1932)
Adolfo Ballivián (1831-1874)	
Modesta Sanjinés Uriarte (1832-1887)	**Ecuador**
Eloy Salomón (1842-1899)	Domenico Brescia (1866-1939)
	Aparicio Córdova (184?-1934)
Brasil	José María Rodríguez (1847-1940)
Sigismund Neukomm (1778-1858)	Virgilio Chávez (1858-1914)
Januario da Silva Arvelos (1790-1844)	Luis Pauta Rodríguez (1858-1945)
Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Antonio Nieto (1859-1922)
Arthur Napoleao (1843-1925)	Alfredo Baquerizo Moreno (1859-1951)
Brasílio Itiberê da Cunha (1846-1913)	Nicolás A. Guerra (1869-1937)
Joao Gomes de Araujo (1846-1943)	
Joaquim A. da Silva Callado (1848-1880)	**Guatemala**
Leopoldo Américo Miguez (1850-1902)	Luis Felipe Arias (1862-1908)
Henrique Oswald (1852-1931)	Herculano Alvarado (1873-1921)
Ernesto Nazareth (1863-1934)	Miguel Espinosa

Alexandre Levy (1864-1892)	José Escolástico Andrino (*ca.* 1817-1862)
Alberto Nepomuceno (1864-1920)	
	Honduras
Chile	Miguel Ugarte (1824-1910)
Federico Guzmán (1836-1885),	Felipe Ugarte (1829-1929)
Hilarión Moreno (1853-1931)	
Remigio Acevedo (1863-1911)	**Perú**
Eliodoro Ortiz de Zárate (1865-1952)	Mariano Melgar (1790-1816)
	Pedro Ximénez Abril Tirado (1780-1856)
México	José Bernardo Alzedo (1788-1878)
José Mariano Elízaga (1786-1842)	Henri Herz (*ca.* 1805-1888)
José Antonio Gómez (1805-1876)	Carlo Enrico Pasta (1817-1898)
Henri Herz (ca.1805-1888)	Claudio Rebagliati (1843-1909)
Cenobio Paniagua (1821-1882)	José María Valle Riestra (1859-1925)
Miguel Covarrubias (*ca.* 1815-1875)	Bonifacio Llaque
Luis Baca (1826-1855)	Octavio Polar (1856-1942)
Tomás León (1826-1893)	Manuel Aguirre (1863-1951)
Aniceto Ortega (1825-1875)	Luis Duncker Lavalle (1874-1922)
Ludwig Hahn (1836-1881)	
Melesio Morales (1838-1908)	**Puerto Rico**
Julio Ituarte (1845-1905)	Adolfo Heraclio Ramos (1837-1891),
Guadalupe Olmedo (1856-1889)	Manuel Gregorio Tavárez (1842-1893)
Juventino Rosas (1868-1894)	Federico Ramos Buensot (1857-1927)
Ernesto Elorduy (1854-1913)	Juan Morel Campos (1857-1896)
Felipe Villanueva (1862-1893)	
Gustavo E. Campa (1863-1934)	**República Dominicana**
Ricardo Castro (1864-1907)	Juan Bautista Alfonseca (1816-1875)
Luis G. Jordá (1869-1951)	Pablo Claudio
Rafael Julio Tello (1872-1946)	
	Uruguay
Nicaragua	Oscar Pfeiffer (1824-1906)
José de la Cruz Mena (1874-1907)	Luis Preti (1826-1902)
Alejandro Vega Matus (1875-1937)	Dalmiro Costa (1836-1901)
José Ramírez Velarde	Tomás Giribaldi (1847-1930)

Manuel Ibarra	León Ribeiro (1854-1931)
Ramón Ruiz Vilchez	Luis Sambucetti (1860-1926)
Francisco Rosales	
Panamá	**Venezuela**
Ramón Díaz del Campo	José María Osorio (1803-1852)
Esteban Peralta	José Ángel Montero (1832-1881)
Narciso Garay (1876-194?)	Federico Vollmer (1834-1901)
	Federico Villena (1835-1899)
Paraguay	Heráclito Fernández (1851-1886)
Agustín Barrios Mangoré (1885-1939)	Salvador Llamozas (1854-1940)
Luis Szarán (1953-)	Ramón Delgado Palacios (1863-1902)
Aristóbulo Domínguez	

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Segunda parte

LA MÚSICA EN LATINOAMÉRICA DEL SIGLO XX HASTA NUESTROS DÍAS

Aurelio Tello

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Introducción
REFLEXIÓN NECESARIA

No hay época histórica, no hay circunstancia, no hay momento ni lugar en que la música no haya estado o no esté presente en la vida de los pueblos de este territorio que, a partir de México, pasando por seis de las naciones ubicadas en el centro del continente, tocando de lado las grandes islas del Caribe (Cuba, República Dominicana, Puerto Rico), y la extensa región sur cuyas puertas de entrada y salida van de Colombia al Cono Sur, hemos dado en llamar Hispanoamérica, Iberoamérica, Latinoamérica o Indoamérica, según fuera la mirada que al posarse en sus perfiles étnicos o culturales, históricos o sociales, hizo posible bautizarla con una etiqueta que la definiera como una, a veces imposible, unidad. Como cualquier pueblo, como cualquier cultura, y con una gran dosis de originalidad, Latinoamérica ha reservado un espacio singular a las manifestaciones sonoras. Cantando o tocando instrumentos; individual o colectivamente; con sentido religioso o profano, civil o militar, sentimental, lúdico o puramente estético; por el solo disfrute, por la necesidad de trascender el lenguaje verbal, por ayudar a crearse una identidad, por expresarse como sociedad o como pueblo, los latinoamericanos (con toda la carga de plurietnicidad, de pluriculturalidad, de diversidad social o económica, de ancestralidad, que tal término implique) nunca han existido sin que la música acompañe sus vidas.

Ahora que México se apresta a conmemorar los doscientos años del grito de Dolores, que culminó en la separación de España —una ruptura que también se reflejó en el orden artístico y en consecuencia en el musical, al transferirse de las instituciones religiosas a la sociedad civil el desarrollo de las actividades musicales— y el centenario de la primera revolución del siglo XX —que contribuyó al florecimiento de la música nacionalista—, ¿cómo mirar la presencia de la música en la vida del propio México y de toda Latinoamérica?, ¿cómo referirnos a ella si la relación de la sociedad mexicana y latinoamericana con la música es necesariamente múltiple y diversa? Forma parte del imaginario colectivo, vive como hecho social, crece como forma de arte, existe como manifestación que lo mismo toca a la *poiesis* que a la praxis. Para unos es la expresión de su sentido de pertenencia a una etnia, a una comunidad, a un grupo social, a una entidad, a una época; para otros, es la que llena sus espacios

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

de diversión, de ocio, de tiempo libre o de celebración, o acompaña su horas de trabajo, sus relaciones familiares, sus momentos trascendentes de vida y muerte; para otros más, es una forma de arte y de cultura, de creación de realidades sonoras únicas y genuinas que llevan al goce estético. Ya en las sociedades prehispánicas, la música tenía el carácter de una forma de expresión definida, aunque de ella no queden sino referencias historiográficas o iconográficas; durante los tres siglos de dominación colonial, el arte musical estuvo en el centro de la vida cultural y social, ya como vehículo de catequización, ya como elemento de transculturación, ya como síntesis derivada de la convergencia de culturas de variada procedencia; a lo largo del siglo XIX, se distinguió a veces como forma de expresión regional, de fuerte cariz popular (en tanto música surgida en el seno del pueblo y no para el pueblo, como lo precisa Jas Reuter), a veces como forma culta de la cual se desprendieron todas las escuelas, tendencias, corrientes e "ismos" (romanticismo, nacionalismo, impresionismo, expresionismo, modernismo, vanguardismo, posmodernismo) que impregnaron la música latinoamericana en el siglo XX y aún en la hora actual.

No sé si exista la "música latinoamericana". Ni siquiera sé si se pueda definir "lo latinoamericano" en la música, es decir, qué es lo propio y lo universal de ella. Y no sé si es posible escribir un "recuento de la música latinoamericana" o una "historia de la música latinoamericana" que no deje afuera algo que sólo al paso de los años podamos aceptar como genuinamente nuestro. Podríamos detenernos en la *poiesis*, es decir, en la historia de las obras y de los autores; podríamos poner el acento en la praxis, o sea, en la acción social, en el uso que las gentes de este vasto territorio le han dado y le dan a la música. La historia de la música, en tanto historia de las obras, se basa en la concepción del arte autónomo y acaba siendo una historia de la composición o una historia de las técnicas musicales (Carl Dahlhaus *dixit*) cuyo paradigma son las "obras maestras" (*Sensemayá* de Revueltas, las *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos, la *Cantata para América mágica* de Ginastera, la *Cantata criolla* de Estévez, la *Rembabaramba* de Amadeo Roldán, y, por qué no, el actual y trajinado *Danzón núm. 2* de Arturo Márquez, por citar sólo unos ejemplos). Creo que para el caso de Latinoamérica se trata de entender, más que una visión histórica de la música misma, la presencia de la música en su historia, en su devenir cultural, en sus procesos de construcción de la identidad y en sus formas superiores de pensamiento. Digo en su historia para entender la música y su curso en el tiempo que es no sólo diacrónico, sino también sincrónico, como lo explica la musicóloga Sofía Lissa, y que se manifiesta en la coexistencia de músicos diversos en un mismo espacio y tiempo (Silvestre

Revueltas, Agustín Lara y Francisco Gabilondo Soler, *Cri-Cri*, en el México de los años treinta, o Felipe Boero y Carlos Gardel en el Buenos Aires de la misma época, o Theodoro Valcárcel, Daniel Alomía Robles y Felipe Pinglo Alva en el Perú de ese tiempo); digo en su devenir cultural si aceptamos una definición antropológica y ecuménica de cultura y damos por válidas todas las formas de manifestación sonora nacidas, germinadas y cuajadas en nuestro continente, ya con elementos "propios", ya con elementos "asimilados" de otras culturas, pero que adquirieron carta de ciudadanía por su uso o por su arraigo; digo sus procesos de construcción de la identidad si concedemos que es posible diferenciar una ópera del siglo XIX (*Il guarany* de Carlos Gómez o *Virginia* de Rafael Montero) de una del siglo XX (*Bomarzo* de Ginastera, *Los visitantes* de Chávez), el nacionalismo de Alberto Williams (criollo) del de Simeón Roncal (andino) o del de Manuel M. Ponce (mestizo); digo en sus formas superiores de pensamiento cuando la música puede erguirse, legítimamente, como una forma de conocimiento, como una *techné*, como un quehacer que emana de manos eruditas en el manejo del sonido y alcanza el hallazgo luminoso que se ve en la música de un panameño Roque Cordero cuando usa la técnica dodecafónica, en la de un cubanísimo Leo Brouwer que concilia magistralmente tradición y vanguardia, en la mezcla de humor y subversión que observamos en el paulista Gilberto Mendes, en el sentido lúdico de la música del charrúa Miguel del Águila, en el refinamiento y lirismo de las partituras de Mario Lavista.

Para los propósitos de este trabajo se trata de hacer, por ahora, un recuento con los elementos a mano disponibles, de cómo aquella música denominada "de concierto", "clásica" o "erudita" ha estado presente a lo largo del siglo XX en la cultura de este continente, con todas las multiplicidades ya señaladas líneas arriba, aplicando una mirada ecuménica, sensible a las diferencias y a las cualidades intrínsecas de cada manifestación sonora, en su tiempo y en su espacio —y en sus tiempos y en sus espacios—; en su significación y en su proyección, y resaltando, aunque brevemente, a los principales creadores musicales del continente.

Quizá sea el siglo XX la época en que es más perceptible la variedad y pluralidad de la composición tal como se le entiende en la cultura occidental. No es necesario hacer explícito que esta práctica musical tiene en América Latina una fuerza enorme, un peso considerable en la cultura en general de los países, proyectada más allá de las fronteras nacionales, que ha propiciado una continuidad histórica, que en la hora presente ha generado núcleos de compositores en diversos lugares del continente y ha propiciado un repertorio

emblemático para cada país y para el resto de América Latina (la *Sinfonía India de Chávez*, *Sensemayá* de Revueltas, *Estancia* de Ginastera, las *Bachianas brasileiras* de Villa-Lobos, las *Rítmicas* de Amadeo Roldán, la *Margariteña* de Inocente Carreño, las *300 piezas en el sentimiento popular* de Guillermo Uribe Holguín, el *Danzón núm. 2* de Márquez). En ningún siglo hubo tantos compositores en América Latina como en el XX. Me detengo —líneas más, líneas menos— en los que juzgo imprescindibles, sobresalientes, importantes, notables, relevantes, en aquellos sin los cuales la música de Latinoamérica no sería "la música latinoamericana".

Este panorama de la música en la América Latina del siglo XX es un proyecto dirigido a un público interesado en el acontecer musical de esta área, capaz de hacer lecturas sobre la música, de escucharla en vivo y grabada, de asistir a conciertos, recitales, sesiones de música, *happenings*, de escuchar programas de radio específicos, coleccionar grabaciones; pero también a estudiantes en general y de música en particular, e incluso a músicos profesionales que puedan tener interés en áreas que van más allá de las específicas en que se desenvuelven. Su originalidad radica en que cubre la mayor parte del mundo de la música en Latinoamérica —y hubiéramos querido que toda, de la manera más amplia, pero a la vez sintética—, sin exclusiones, sin discriminación, sin juicios a priori, no desdeña la valoración musical, artística y estética, y sitúa cada cosa en su lugar, en su época, en su contexto, en su propio discurrir.

El recuento recorre una geografía que se ciñe a la siguiente ruta: México, el Caribe (Cuba, Puerto Rico, República Dominicana), Centroamérica (Guatemala, Nicaragua, Honduras, Costa Rica, El Salvador y Panamá) y Sudamérica (dividida en tres subáreas: la región caribe-andina, donde están Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y Chile; el Cono Sur, donde se ubican Argentina, Uruguay y Paraguay, y Brasil, un país cercano y lejano a la vez). Pero el recorrido geográfico implica un visión temporal a la vez que estilística: primero los nacionalismos que surgieron en la primera etapa del siglo XX (1920-1950) con una referencia a sus orígenes y antecedentes; luego las contracorrientes, plenas de cosmopolitismo, de la misma época; más tarde, el periodo de vanguardia musical (1950-1980); después la época de abandono de las vanguardias y transición a una nueva modernidad (1970-1990), y finalmente, la posmodernidad (1980 al presente). Y donde ha sido preciso tejer una trama que funda el norte con el sur, el pasado con el presente, a los célebres con los que no alcanzaron a serlo, a unas generaciones con otras, se ha hecho ese tejido ante la imposibilidad de hacer un trazo lineal del curso que ha seguido nuestra música.

Capítulo 1
LOS NACIONALISMOS: ¿UNA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD?

Los años aurorales del siglo XX aparecieron marcados por la impronta de las corrientes nacionalistas que derivaron de las búsquedas del siglo XIX por encontrar una voz propia para nuestros pueblos.

Cuando revisamos las vidas de algunos compositores como Heitor Villa-Lobos, Óscar Lorenzo Fernández, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Theodoro Valcárcel o Alberto Ginastera, y de su irrupción en la vida musical de nuestro continente, nos queda la idea de que todos ellos forjaron la corriente nacionalista, tan decisiva en la configuración del perfil de la música latinoamericana del siglo XX, en un territorio carente de vínculos con el resto del mundo y aun con los demás países del continente.

Repasamos la historia musical de diversos países y no pareciera haber huellas de que Heitor Villa-Lobos, en pleno 1920, estuviera enterado de que, en Argentina, Alberto Williams y Julián Aguirre hubieran emprendido una cruzada de conocimiento y estudio de la tradición popular; de que cuando Manuel M. Ponce diera su histórica conferencia de 1913 sobre la importancia de que la canción mexicana fuera el sustento de una arte nacional, hubiera sabido de los empeños de Daniel Alomía Robles por recoger la canción folklórica e indígena de los pueblos del Perú andino; de que Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, que encontraron en "lo negro" la razón de la cubanidad, tuvieran siquiera idea de que Luciano Gallet abordara la misma temática en el Brasil.

David P. Appleby ve el nacionalismo brasileño como una consecuencia natural del rechazo a la dominación europea y como una reacción contra el intento de las autoridades metropolitanas de suprimir las expresiones del nativismo, ya expresados desde los tiempos coloniales, pero cuyas manifestaciones puramente musicales sólo encontraron su madurez en tiempos posteriores. "La búsqueda de un estilo y un lenguaje musical para estas expresiones tuvo que aguardar, al mismo tiempo, a la seguridad de poseer un nivel de técnica entre los compositores de las Américas en el siglo XIX, y a la gradual liberación de una excesiva reverencia a todo lo europeo." Rodolfo Arizaga habla de una naciente vocación americanista y de "un interés por los temas

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

del Nuevo Mundo aunque todavía no se tenga a mano el idioma preciso", que en Argentina encontraría su expresión en la obra de Arturo Berutti, Alberto Williams y Julián Aguirre. Para Alejo Carpentier, la voz propia de Cuba pasó por el doloroso trance de fundir verismo italiano y folklorismo autóctono en la obra de Eduardo Sánchez de Fuentes y José Mauri antes de ser expresión cabal en la de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. Yolanda Moreno Rivas ve en Manuel M. Ponce, el precursor del nacionalismo en México, el resultado del encuentro entre "un pasado recalcitrantemente romántico" y el "arte popular que se resumía en las costumbres musicales de la provincia mexicana". Enrique Pinilla percibe el surgimiento de una música nacional en Perú como el producto de inconsecuentes saltos estilísticos o como la irresuelta convergencia entre técnica de composición y elementos folklóricos. Pero ninguno de estos autores —quizá con la sola excepción de Carpentier, quien hace alusiones a obras y autores de algunos países latinoamericanos ajenos a Cuba (menciona el *Guatimotzin* de Aniceto Ortega, por ejemplo)— ve el surgimiento de una expresión artística nacional en concordancia con una necesidad común de encontrar la identidad de nuestros pueblos en momentos similares y coincidentes, aunque las condiciones materiales fueran distintas.

Tal vez entre los pocos estudiosos que intentaron entender nuestra música desde una perspectiva continental se encuentran los compositores Roque Cordero (Panamá) y Juan Orrego Salas (Chile). El primero, en su artículo "Vigencia del músico culto", ve como concordantes las obras de Villa-Lobos, del nicaragüense Luis A. Delgadillo, del chileno Pedro Humberto Allende, del colombiano Guillermo Uribe Holguín, del uruguayo Eduardo Fabini y del mexicano Manuel M. Ponce, y juzga que el "aspecto nacionalista en la obra de estos compositores, pese a las limitaciones inherentes en la explotación del material folklórico, ya mostraba un gran progreso sobre las generaciones anteriores, cuyo nacionalismo residía más en el título pintoresco de sus obras que en el contenido musical de las mismas…". El segundo asienta que la música latinoamericana sólo fue posible gracias a la fusión de las grandes tradiciones de la música erudita de Europa con el patrimonio del Nuevo Mundo.

Pareciera que la idea de crear un arte "nacional" no fue asunto exclusivo de algún país latinoamericano en particular. El "nacionalismo", esa postura que buscaba establecer principios de identidad para nuestros pueblos, vestido de tonalidad, de cromatismo, de impresionismo (eran los lenguajes afines a la estética del romanticismo), de politonalismo, de neomodalismo y aun de atonalismo (es decir, de "modernidad" en la más amplia acepción de la palabra) no sólo fue una tendencia que se desarrolló en Argentina, Brasil, Cuba y

México (como lo ve Luis Heitor Correa de Azevedo en un orden que no es sólo alfabético, sino también cronológico), sino que respondió a la necesidad impostergable de consolidar el sello artístico de nuestros pueblos como fruto de un largo proceso de búsqueda de identidad que se remonta al siglo XIX (aunque no hubiera entonces un sustento ideológico en el cual pudiera apoyarse, sino que fuera más bien la expresión de un sentimiento). La preocupación por crear un arte con sello propio, que encontrara sus raíces en la música prehispánica, en la canción popular, en el folklor, o en las reminiscencias y reinvenciones de éstos, fue un hecho generalizado desde México hasta el Cono Sur, o viceversa.

Gilbert Chase apuntó en 1961, ya pasados los momentos álgidos del nacionalismo, que "se crea en las nacionales musicalmente más avanzadas una nueva situación dialéctica, en la que los compositores se ven confrontados con la tesis del nacionalismo y la antítesis del universalismo", y opinaba que "Heitor Villa-Lobos, de Brasil, consiguió lo que tal vez es la síntesis más impresionante de elementos opuestos encontrada dondequiera en la música contemporánea".

Las preguntas que siguen ocupando el centro de las indagaciones en este asunto son: ¿cuánto parentesco tuvo la labor de nuestros músicos con la de otros compositores latinoamericanos contemporáneos a ellos y que tenían las mismas inquietudes por la creación de un arte con sello americano? ¿Cuál fue el "grado de contemporaneidad" que los ubica en el panorama general de la música latinoamericana? ¿La tarea creadora de nuestros músicos fue sólo producto de una preocupación personal o de la reacción sensible a un aliento que flotaba en el ambiente, desde México hasta el Cono Sur, por darle a nuestra música un sabor y un color nacionales, similares a los que empezaba a plasmar la literatura? ¿Fue, en todos los casos, un arte epigonal de las corrientes nacionalistas europeas del siglo XIX? ¿O, como se ha repetido una vez y otra, resultó ser el fruto de la influencia que ejercieron movimientos sociales y culturales como la guerra de Independencia; el surgimiento de los movimientos liberales del siglo XIX; el rechazo a las pretensiones españolas de volver a pisar suelo americano en la década de los sesenta del siglo XIX, que afirmó el espíritu independiente de nuestros pueblos; la inserción del espíritu romántico en nuestra música; el descubrimiento de lo exótico por parte de artistas como Henri Herz o Louis Moreau Gottschalk que, de paso por ciudades como México, Lima o Santiago, emplearon los "sones de la tierra" o los "aires nacionales" para crear fantasías pianísticas destinadas a encandilar al público; la confrontación surgida a partir de la llegada a América de compañías de ópera

que derivó en la puesta en escena de óperas creadas en México, Buenos Aires o La Habana; la Revolución mexicana; la Revolución socialista de 1917; el nuevo orden cultural de la posguerra de 1918; los movimientos artísticos renovadores de los años veinte, dígase surrealismo, dadaísmo, expresionismo y otros "ismos"? ¿No tuvieron resonancia en todo el continente algunos principios determinantes para la definición de lo americano, como el reconocimiento de "lo criollo" y "lo indiano" en la obra de Ricardo Rojas, la postura antiimperialista de Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui, la revaloración de la cultura popular en la obra de Mario de Andrade, la aparición del indigenismo —que se manifestó en la literatura, en la plástica, en la música—, la obra educativa y cultural de José Vasconcelos?

Si buscáramos una coincidencia cronológica, el "nacionalismo pionero" de Manuel M. Ponce (1882-1948) tomó su curso de manera simultánea al de los argentinos Alberto Williams (1862-1952) y Julián Aguirre (1868-1924), del boliviano Simeón Roncal (1870-1953), del cubano Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), del peruano Luis Duncker Lavalle (1874-1922), del colombiano Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), del costarricense Julio Fonseca (1885-1950), del chileno Pedro Humberto Allende (1885-1959), del brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959), del nicaragüense Luis A. Delgadillo (1887-1962) y del uruguayo Luis Cluzeau Mortet (1889-1957), aunque aparentemente no hubiera vínculos entre ellos. Pero tampoco este "nacionalismo pionero" llegó de la noche a la mañana.

A decir de Mario de Andrade, fue la tercera etapa de un largo periplo que se remonta a la época colonial y que tuvo como nortes de expresión a Dios, al amor y a la nacionalidad. Fue la secuela de un conjunto de creaciones que vieron la luz desde mediados del siglo XIX: las contradanzas de Manuel Saumell (1817-1870), que se fundaban en la sabrosura del tresillo cubano; el *Jarabe* de José Antonio Gómez (1805-1870) y Tomás León (1826-1893), basadas en la entonces danza nacional mexicana; la ya para entonces chilenísima *Zamacueca* de Federico Guzmán (1837-1885); las *Danzas portorriqueñas* de Juan Morel Campos (1857-1896); *A Sertaneja* de Brasílio Itiberê da Cunha (1846-1913), sólo para citar unos pocos ejemplos.

Yo veo la obra de Williams y Aguirre; de Villa-Lobos y Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993); de Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940); de Carlos Chávez (1899-1978) y Silvestre Revueltas (1899-1940); de Theodoro Valcárcel (1902-1940) y los cuatro grandes del Cusco, como parte de un movimiento que recorrió América desde principios del siglo XIX y que guardó la natural, aunque inconsciente, contemporaneidad

con sus contrapartes norte, centro y sudamericanas. Ese movimiento se llamó, en un momento específico (de los años veinte a los cuarenta), el nacionalismo, con toda su pluralidad de alcances, lenguajes y resultados. Antes de los años veinte del siglo pasado, desde por lo menos una centuria, cuando nacimos repúblicas criollas, no tuvo etiquetas. Fue sólo una respuesta a la pregunta latente, sorda, no dicha, que invadió las conciencias de los hombre americanos cuando el continente (con la excepción de Cuba, o de Portugal, en el caso brasileño) se separó de España en la década de los veinte del siglo XIX: ¿qué y quiénes éramos entonces? ¿qué definía esa otredad, para tomar una palabra cara a Octavio Paz, que nos hacía diversos de los peninsulares, pero también de nuestros antepasados precolombinos? Después de tres siglos de fundirse la cultura de indios, europeos y negros, ¿en qué momento la vihuela o la guitarra barroca habían dejado de ser tales para convertirse en guitarras treseras, cuatros o charangos? ¿bajo qué coartadas los arpistas dejaron de acompañar villancicos catedralicios para tocar sones, danzas de pascolas, joropos y pasajes, jarabes, zamacuecas, cashuas y huaynos?

El desarrollo del nacionalismo en América fue una preocupación genuina de nuestros compositores. Lo dejaron sentado en diversas ocasiones: Amadeo Roldán, en su famosa "Carta a Henry Cowell", se proponía:

> […] conseguir hacer un arte esencialmente americano, en un todo independiente del europeo, un arte nuestro, continental digno de ser aceptado universalmente no por el caudal de exotismo que en él pueda haber […], sino por su importancia intrínseca, por su valor en sí como obra de arte, por el aporte que haya en el nuestro al arte universal.

Camargo Guarnieri (Brasil 1907-1993), el más intrépido defensor de las teorías de Mario de Andrade, consideraba que "de cualquier forma y por todas las formas tenemos que trabajar una música de carácter nacional".

En un año tan temprano como 1916, un jovencísimo Carlos Chávez escribía:

> […] ya que los rusos nos han enseñado a realizar obra folklorista, y nos han mostrado la importancia que esto tiene, y ya que nosotros en nuestro pueblo poseemos como ellos los elementos necesarios para la realización de una obra semejante en su índole, y que así tendremos una escuela propia, una escuela mexicana que se distinga por sí misma de todas las demás, realicémosla.

Actitud que refrendaría en 1949 en su discurso de inauguración del local del Conservatorio Nacional de Música de México al sostener que "arte, es lo único que tiene México, lo único que le da carácter y fisonomía propios, para sí mismo, y ante el mundo", aunque en sus años de madurez hiciera diversidad de precisiones a su concepción del nacionalismo y de lo nacional. Decía Eduardo Fabini en 1928:

> Marché a Europa a estudiar violín, y ya me llevaba "mis tesoros": unos *tristes* armonizados que se me ocurrían la octava maravilla […]. Allá lejos, tan lejos, aquellas músicas criollas que son algo de la esencia nuestra, vertían en mi espíritu toda la sensación de mis sierras, mis campos, mis arroyos, mis cosas tan queridas, y con su amor llegaba un deseo grande de decirlas, de cantarlas en notas, en acordes, que aunque no fueran magistrales como lo merecen, fueran bien nuestros […] En Bruselas recordaba todo aquello y lo ampliaba.

Al finalizar la década de 1920 y arrancar la de 1930, algunas figuras de la música latinoamericana habían ganado prestigio y presencia internacional. En 1930, Heitor Villa-Lobos estaba de regreso en Brasil luego de pasar varios años en París, ciudad a la que fue —tal como lo afirma su biógrafo Vasco Mariz— no a estudiar, sino a mostrar a los europeos lo que un hombre de este lado del Atlántico había producido. Desde que participara en la Semana de Arte Moderno, organizada por Mario de Andrade en 1922, y se adhiriera a la estabilización de una conciencia creadora nacional, su obra iba afirmándose como la expresión de una música brasileña que conciliaba tradición y modernidad en tanto se alejaba de los pastiches del arte europeo. En sus años en Francia, Villa-Lobos había desarrollado una intensa actividad en los círculos *avant-garde* difundiendo su música, mucha de ella ya compuesta en su país natal desde comienzos del siglo XX. Tal es el caso de *Prole do Bebê núm. 1* y de los *Epigramas irônicos e sentimentais*, estrenados en París en 1924, o de las primeras audiciones de diversos *Choros,* del *Rude poema* (dedicado a Arthur Rubinstein), de las *Serestas* y el *Noneto* que el compositor presentó en la Sala Gaveau en 1927. Un grupo de 260 voces de "L'Art Chorale", bajo la dirección de Robert Siohan, interpretó el poderoso *Choros núm. 10* para coro y orquesta. En la tercera década del siglo estaba afincado como una de las voces más genuinas del Nuevo Mundo. Su actividad como compositor pronto se vería extendida a la organización de la educación musical en Brasil como parte de un proyecto de desarrollo y afirmación de la música brasileña.

En 1926, el argentino Juan José Castro, quien había estudiado en París con Vicent D'Indy y Edouard Risler, fundó en Buenos Aires la Orquesta de Cámara Renacimiento, iniciando una carrera de director de orquesta que le permitiría, años más tarde, desde el podio de la Sinfónica Nacional, señalar nuevos caminos a los jóvenes compositores argentinos. Apareció como la figura conductora del movimiento nacionalista argentino con su *Sinfonía argentina* (1934) en tres movimientos ("Arrabal", "Llanuras", "Ritmos y danzas"), el primero de los cuales explora elementos del tango, y con su *Sinfonía de los campos* (1939), descriptiva y subjetivamente evocativa de las tradiciones folklóricas de las pampas.

En 1928, Carlos Chávez estaba ampliando el horizonte musical de México con la creación de la Orquesta Sinfónica de México. Chávez, quien a los 22 años había ido a Europa con la esperanza de encontrar nuevos derroteros para su actividad creadora, había regresado al solar nativo con la fuerte convicción de que el futuro de la música mexicana y de los compositores del resto del continente no residía en la imitación servil de los modelos europeos, sino en buscar la esencia misma de la música de su propio país, desde la época precolombina hasta el vibrante presente, dando a su producción una auténtica nacionalidad. Vasconcelos, que había favorecido el desarrollo de la pintura facilitando la realización de los grandes murales de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, encargó en 1921 a Chávez, por sugerencia de Pedro Henríquez Ureña, la composición de un ballet inspirado en un tema azteca: *El fuego nuevo*, el cual abrió a la producción de Chávez un cauce por donde transitaron numerosos compositores: el del nacionalismo.

Chávez, en un artículo escrito en 1954, expresó sobre su obra:

> Para mí tiene de especial *El fuego nuevo* que en él se expresan por primera vez las influencias de la música de los indios, auténticamente tradicional, que escuché en Tlaxcala desde muy niño por muchos años, y que nunca antes se habían revelado en mis composiciones, porque estaba yo lleno de Beethoven y Bach, Schumann y Debussy. […]
>
> Recuerdo que no quise hacer "arreglos", no busqué "melodías indias"; todo en esa pieza es de mi invención; la expresión, pensaba yo, tendría que darla el espíritu de la música. *El fuego nuevo* fue un cambio brusco e inesperado de cuanto yo había hecho antes.

La partitura juvenil de este ballet presentaba en germen las particularidades estilísticas como los rasgos ideológicos que tipifican al primer Chávez

nacionalista. El estreno llegó tarde. La orquesta, que en ese entonces dirigía Julián Carrillo, se negó siquiera a leerla. Una partitura que marcó a fuego la producción global de Chávez, y en cierto sentido la de la música mexicana de la primera mitad del siglo XX, sólo se pudo escuchar en la temporada de 1928 de la Orquesta Sinfónica de México en el escenario del Teatro Abreu, donde nuestro músico solía presentar a dicha orquesta.

Ni Villa-Lobos ni Chávez ni Castro eran los primeros en acariciar la idea de escribir una música que reflejara la identidad de sus países. El primero no habría sido posible sin los antecedentes sentados por Francisca Hedwiges Gonzaga, *Chiquinha* (1847-1935) y Ernesto Nazareth (1863-1934). En tanto la música de *Chiquinha* Gonzaga se nutrió del aire de choros, modinhas y lundúes y se manifiesta en canciones, maxixes, operetas y comedias; la de Nazareth, compuesta casi toda para piano, se expresó en tangos brasileños, polkas, valses, chotises, polka-choros, cuadrillas, romanzas sin palabras y composiciones bailables de neto perfil instrumental. En su música los elementos del estilo popular urbano se transformaron y recibieron variedad y expresión artística. Si *Chiquinha* Gonzaga y Nazareth quedan afiliados a una manifestación de genuino perfil popular, Alberto Levy (1864-1892) y Alberto Nepomuceno (1864-1920) se sitúan en una vertiente académica que creció bajo el influjo de los nacionalistas europeos de fines del XIX. Levy y Nepomuceno, formados en conservatorios europeos, regresaron a su país en busca de la música folklórica y popular brasileña. Obras como la *Fantasía para dos pianos sobre "Il guarany"* de Carlos Gomes (1880) y el *Tango Brasileiro* (1890) de Levy o el *Himno nacional brasileño* y la *Serie brasileira* de Nepomuceno son auténticas muestras de creación de una música fundada en los aires nacionales de Brasil. La música de Villa-Lobos no se concibe sin el antecedente que señalan las obras de estos compositores.

Antes que Chávez, apenas iniciándose el siglo XX, arribó a la ciudad de México Manuel M. Ponce. Venía de Aguascalientes, donde había recibido su formación inicial de pianista bajo la guía de su hermana Josefina, poseedora de cuantos secretos encierra la formación inicial de Ponce, y de Cipriano Ávila, el clásico maestro de quien sólo se puede tener noticia por los logros de sus alumnos. Traía fuego propio, a pesar de su educación romántica forjada en los años del porfirismo, un fuego que no se aplacó con las enseñanzas de Vicente Mañas y Eduardo Gabrielli ni con las inútiles horas que pasó en el Conservatorio Nacional de Música. Entre su corta estancia en la capital y su ida a Europa de 1904 a 1906, Ponce maduró su ideal de sintetizar la esencia de lo mexicano como parte fundamental de la creación musical, fruto de sus

conversaciones nocturnas en el jardín de San Marcos de Aguascalientes con el poeta Ramón López Velarde y el pintor Saturnino Herrán. En pocos años, entre 1909 y 1912, logró plasmar un conjunto de obras (el *Tema variado mexicano,* la primera *Rapsodia mexicana,* la *Arrulladora mexicana,* una *Barcarola mexicana,* la *Balada mexicana,* su *Concierto para piano,* un conjunto de canciones tradicionales vertidas al piano) que más allá de ofrecer arreglos o armonizaciones, metamorfoseaban el material musical, conservando el contorno melódico, pero vistiéndolo con recursos armónicos y pianísticos que le otorgaban una fisonomía distinta. A diferencia de quienes en el siglo XIX habían tentado los territorios del folklor para incorporarlo a la creación musical con los "aires nacionales", o escribiendo jarabes y danzas pianísticas, Ponce recogió la mayor parte de los tipos representativos del folklor mestizo e impuso el principio de la selección y la clasificación con el fin de "descubrir las más bellas melodías ocultas en el montón de cantos acumulados por la musa popular", según sus propias palabras.

A instancias de sus colegas del Ateneo de la Juventud (Vasconcelos, Henríquez Ureña, Alfonso Reyes), Ponce ofreció el 13 de diciembre de 1913, en la librería Biblos de Francisco Gamoneda, una histórica conferencia sobre "La música y la canción mexicana", toda una declaración de principios en torno al estilo nacional. En ella expresaba, de manera esquemática, una serie de ideas sobre la música popular que serían determinantes en la concepción de buena parte de su obra. "Ahí hablé de folklor, de las canciones desdeñadas que yo recogí de labios de las cancioneras y que escuché de niño en las haciendas donde mi padre hacía números", diría más tarde. En los años siguientes, entre ires y venires (Ponce se marchó a Cuba de 1915 a 1917 y a Europa de 1925 a 1932) afinó sus recursos, pulió su lenguaje, actualizó su técnica y contribuyó a darle nuevos rostros a la música mexicana: el del nacionalismo, al que se adhirieron la mayor parte de los compositores de la primera mitad del siglo XX, y el de la modernidad, fruto de las lecciones recibidas de manos de Nadia Boulanger y Paul Dukas. Ponce fue maestro de piano de Chávez y, sin duda, sembró en él la semilla del nacionalismo que le hizo escribir al adolescente Chávez su temprana declaración de principios.

Tres figuras antecedieron a la proyección internacional del argentino Juan José Castro: Arturo Berutti, Alberto Williams y Julián Aguirre. Berutti (1862-1938), autor de *Seis danzas americanas* (1887), una *Sinfonía Argentina* (1890), las óperas *Pampa* (1897), basada en temas gauchescos, y *Yupanki* (1899), que recoge la tradición folklórica andino-india, mantuvo su intención de escribir una música nacional sin traicionar su filiación romántica, y, aunque vivió

durante más de un tercio del siglo XX, su estética siguió siendo la del XIX. Alberto Williams (1862-1952), venerado como el progenitor de la música nacional argentina, ejerció una influencia fundamental en todo el país durante su larga vida. Después de ser discípulo de César Frank en París, retornó a su tierra natal a "saturarme con la música de la tierra, para no sentirme un extranjero en ella. […] a aprender las canciones y danzas de nuestros gauchos […] intérpretes nativos vibrantes de *hueyas, gatos, zambas, vidalitas, tristes y décimas…". El rancho abandonado* para piano (1890), una pieza que recoge esos aires gauchescos plasmados en un pianismo romántico, fue la obra que despegó su vertiente nacionalista y que se resume en sus nueve sinfonías, en sus suites argentinas para conjunto de cámara (1923) y en su extensa obra para piano poblada por esas danzas que recogió en las pampas argentinas. La obra de Williams está inspirada en esa argentinidad de la que habla Ricardo Rojas, es decir, en la suma de esencias constituida "por un territorio, por un pueblo, por un estado, por un idioma y por un ideal que tiende a definirse mejor cada día". Como Villa-Lobos, como Chávez, Williams fue un organizador, un promotor y un educador. Fundó el Conservatorio de Música de Buenos Aires y escribió diversos textos de teoría y cultura musical.

Julián Aguirre (1864-1924) pasó sus primeros años en Madrid, donde fue discípulo de Emilio Arrieta. Fue uno de los primeros en estudiar el folklor musical argentino —escribió un gran número de piezas de aire popular al modo pampeano, en las cuales rememora la nostalgia de los tristes, o con las cadencias de la música pentafónica del norte argentino y sus *Aires nacionales argentinos*, sus *Aires criollos*, sus *Aires populares*, sus *Evocaciones indias*, sus *Canciones argentinas* se volvieron emblemáticas del nacionalismo argentino—, pero también abordó la música popular urbana, en especial los ritmos milongueados con sus quiebros compadritos. "La obra de arte debe ser el resultado de una intuición, al mismo tiempo que de un trabajo crítico y reflexivo", era su lema de trabajo. El fruto fue uno de los catálogos más sinceros de creación, que contribuyó a la definición del perfil de la música argentina y latinoamericana del siglo XX. Como Williams, Aguirre plasmó en su obra el criollismo que Ricardo Rojas preconizaba como signo esencial de la cultura argentina.

Esta etapa del nacionalismo que alcanza a los años treinta estuvo signada por una manera de hacer arte nacionalista: si se exceptúa a Villa-Lobos y, en cierto sentido, a Chávez, la mayor parte de los compositores introdujeron en sus obras la cita directa del material folklórico. Un ejemplo es el nicaragüense Luis A. Delgadillo (1887-1962), quien rindió tributo a los diversos países latinoamericanos que visitó o en los cuales vivió. Su *Sinfonía mexicana* (1929)

apela a canciones como *La chaparrita*, *Estrellita*, *La cucaracha*, *Las posadas* y *El payo Nicolás*, su *Sinfonía indígena centroamericana* está compuesta con temas indígenas de la región, y su *Sinfonía incaica* (1927) alude a temas andinos. En Costa Rica, Julio Fonseca (1885-1950) aportó *su Sinfonía tropical* (1932) y Alejandro Monestel (1865-1950) sus *Rapsodias guanacastecas 1* y *2* (1936), que recogen materiales criollos de Guanacaste, partituras originadas por la discusión que sostuvieron los músicos ticos acerca de su música nacional en 1927. La inclusión de patrones rítmicos de clara procedencia indígena en la música de Guatemala se refleja en la obra de los hermanos Jesús (1877-1946) y Ricardo Castillo (1891-1966). A partir de 1897, Jesús escribió sus cinco oberturas indígenas. Sus investigaciones y su incursión en el pasado maya-quiché por medio de las leyendas y los relatos orales y del *Popol Vuh*, derivaron en la composición de la ópera *Quiché Vinak* (1917-1925).

El colombiano Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) escribió sus *Tres danzas (Joropo, Pasillo, Bambuco*, 1926) y su segunda sinfonía *Del terruño* (1924), evocando los aires populares mestizos, y en los *300 trozos en el sentimiento popular,* que compuso a lo largo de muchos años, aunque no se remitió a melodías folklóricas, sí hizo uso de los ritmos sesquiálteros tan presentes en la tradición popular latinoamericana. En los países de la región andina fue Domenico Brescia (1866-1939) el que abrió los cauces del nacionalismo en Ecuador con su *Sinfonía ecuatoriana* (1907) y su *Cantata renacimiento* (1909), en las cuales emplea temas indígenas. Había estado en Chile, donde fue maestro de Pedro Humberto Allende, pero en 1904 se fue a Quito a enseñar en el Conservatorio. Su seguidor natural fue su discípulo Segundo Luis Moreno (1882-1972), cuya obra se tiñó de un indigenismo fruto de sus investigaciones de campo. Su *Suite ecuatoriana* (1922) fue un fiel reflejo de sus actividades etnomusicológicas. En Perú, el romanticismo nacionalista se expresó en la ópera *Ollanta* (1901), de José María Valle Riestra (1858-1925), obra que quedó convertida en símbolo del arte musical peruano merced al uso de motivos derivados de la música tradicional andina. Con Valle Riestra florecieron José Castro (1872-1945), uno de los que sustentó la tesis de la naturaleza pentáfona de la música incaica; Luis Duncker Lavalle (1874-1922), que recreó el universo mestizo y criollo de los sectores urbanos en sus valses *Quenas* y *Cholita*, y Manuel Aguirre (1863-1951), en cuya obra se conjuntan rasgos folklóricos con el pianismo romántico de su tiempo. En Bolivia, reconocido como uno de los países más "indígenas" de América del Sur, el nacionalismo tuvo en Simeón Roncal (1870-1953) y Eduardo Caba (1890-1953) a sus precursores. Roncal, originario de Sucre, logró la estilización de la cueca, la danza

nacional boliviana, en una colección de piezas virtuosísticas para piano. Caba tomó los aires pentafónicos para recrear el espacio sonoro del altiplano. Lo reflejan sus *18 aires indios* para piano, su ballet *Kollana* y el poema sinfónico *Quena* para flauta y orquesta.

Pedro Humberto Allende (1885-1959) encabezó en Chile el movimiento nacionalista de los años veinte; fue quien recogió con erudición las manifestaciones vernáculas de su país y estudió los ritos tribales araucanos. Como Ponce en México, creía que debía "adornar la melodía con armonías atractivas y adecuarlas a una forma musical establecida". Sus *Escenas campesinas chilenas* (1914) y sus *Doce tonadas para piano* (1918-1922) reflejan el conocimiento de la música tradicional de su país, que manipula con una habilidad armónica que le mereció encendidos elogios de Felipe Pedrell, el padre del nacionalismo español.

Más al sur, el nacionalismo apareció en Uruguay en la obra de Alfonso Broqua (1876-1946), Luis Cluzeau Mortet (1889-1957) y Eduardo Fabini (1882-1950). Broqua ensayó un estilo nacional con el poema lírico *Tabaré* (1910) y la ópera *La gran cruz del Sud* (1920, no estrenada), sus *Evocaciones criollas* para guitarra (1929) y los *Tres cantos uruguayos* (1928). El ballet *Telén y Nagüey*, de inspiración incaica, y los *Preludios pampeanos*, ambos alusivos a realidades americanas más allá de las fronteras de su país, hacen de Broqua uno de los precursores de un pensamiento que es, más que nacionalista, latinoamericanista. Cluzeau Mortet se acercó a la tradición gauchesca con su *Pericón* (1918) para piano. Fabini fue el primero en darle a la música culta de su país carta de ciudadanía, distanciándose cualitativamente de su generación y de la siguiente como el único con marcada personalidad y fuerza creadora propias. Sus principales obras, el poema sinfónico *Campo* (1922), considerada la obra cumbre del nacionalismo uruguayo, *La isla de los ceibos* (1926), *Melga sinfónica* (1931), *Mburucuyá* ((1932-1933), *Mañana de reyes* (1934-1937), y una serie de tristes para diferentes dotaciones instrumentales, con sus referencias al entorno criollo, con su refinada armonía impresionista, con su personal elaboración de motivos y timbres, con sus fluctuaciones de tempo, se adelantaron en sus logros a los de otros compositores notables que aparecieron en las décadas de 1930 y 1940. Vicente Ascone (1897-1979), italiano de nacimiento, se adhirió al nacionalismo en las décadas de 1930 al cincuenta. Su ópera *Paraná Guazú* (1930) es una evocación de los periodos más importantes de la región del Río de la Plata. En ella el compositor recurre a citas de géneros folklóricos como el **estilo**, la **vidalita**, la **zamba** y el **pericón**. En la vecina Paraguay fue Fernando Centurión (1886-1938), formado en los

conservatorios de Lieja y París, quien escribió las primeras obras nacionalistas, entre ellas la *Serenata guaraní* (1929) para orquesta. Max Boettner (1899-1958) escribió una *Suite guaraní* con elementos de la tradición indígena paraguaya que recogió en sus investigaciones de campo. Si algo caracterizó a la corriente nacionalista del tránsito de finales del siglo XIX a las primeras dos décadas del siglo XX —con la sola excepción de la música de Fabini y Villa-Lobos— fue que los compositores recurrieron a la cita directa del material recogido por ellos mismos o por investigadores y gestores de una incipiente musicología. Para algunos creadores, este concepto nacionalista, pese a que pretendía ser la expresión de una voz propia, en el fondo era una manifestación tardía del agonizante nacionalismo romántico del Viejo Continente. La explotación del material folklórico traía consigo la limitación de estructuras armónicas, o el sometimiento al impresionismo con su estaticidad armónica, o la falta de amplitud de los desarrollos motívicos por las limitaciones melódicas del repertorio folklórico generador de la corriente nacionalista. Ésta es la etapa que Alberto Ginastera llamaría "nacionalismo objetivo", en el que los elementos folklóricos y populares están presentados de una manera directa y en que el lenguaje participa de elementos del sistema tonal.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Capítulo 2
EL AUGE DEL NACIONALISMO, 1930-1960

Al mismo tiempo que Villa-Lobos y el uruguayo Eduardo Fabini consolidaban su obra, sus propuestas, sus búsquedas —el uno, con un reconocimiento internacional desde los círculos *avant-garde* de París, el otro, inmiscuido en una labor más local—, surgió una brillante generación de compositores que dominó la década de los treinta con la fuerza de su música y que hizo una toma de conciencia artística buscando el camino para construir un arte nacional que fuera a la vez moderno, y una música moderna que fuera de todas maneras nacional.

La década de los treinta fue, en México, la de Carlos Chávez (1899-1978) y Silvestre Revueltas (1899-1940). En la obra de ambos, la exuberancia imaginativa está controlada por una sólida técnica que no deja lugar a debilidades estructurales. El desarrollo ascendente de la mexicanidad de Chávez, que va desde el indigenismo de *El fuego nuevo* (1921, pero estrenada en 1928) hasta el *Concierto para piano y orquesta* (1938), pasando por el ballet *Los cuatro soles* (1925), el huapango y la sandunga de *Caballos de vapor* (1926), *Tierra mojada* (1931), los *Cantos de México* (1933), *Llamadas*. *Sinfonía proletaria* (1934), la *Obertura republicana* (1935) y la *Sinfonía india* (1935), constituye la afirmación de un compositor que encontró la convergencia entre nacionalismo y modernidad, entre las referencias a la herencia cultural de su país y las de la herencia musical de la cultura occidental. Recreó sonoridades indígenas, abrevó en los corridos de la Revolución y en el repertorio de la lírica popular, tomó para su obra la poesía mexicana, pero aprovechó los recursos sinfónicos, los avances armónicos, las exploraciones rítmicas que se alejaban de la cuadratura del compás, y creó una obra original y trascendente que para muchos otros compositores fue paradigmática. Simultáneamente desarrolló una vertiente menos localista y más experimental. En los *Soli I* (1933) aplicó su técnica de la "no repetición" para trazar una música abstracta, pero llena de colorido. E hizo lo mismo con la orquestación de la *Chacona de Buxtehude* (1927). En esta misma dirección se sitúan la *Sinfonía de Antígona* (1933) y *Tres espirales* para violín y piano (1934). A pesar de que Chávez era un nacionalista convencido, no lo era en "un sentido chovinista, sino como alguien cercano a su tierra y a su gente, que encuentra su música en su propia memoria…", al decir de Herbert Weinstock. Alcanzó a ser un clásico en vida.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Silvestre Revueltas dio a conocer su primera obra orquestal, *Cuauhnáhuac* (1931), con la Orquesta Sinfónica de México. Le siguieron (1931), *Colorines* (1932), *Janitzio* (1933; 1936), *8 x radio* (1933), *Planos* (1934), *Redes* (1934), *Itinerarios* (1934), *Homenaje a García Lorca* (1937), *Música para charlar* (1938), *Cinco canciones para niños y dos canciones profanas* (1938), *Sensemayá* (1938), *La noche de los mayas* (1939), *El renacuajo paseador* (1940) y el ballet *La coronela* (1940), además de sus cuatro cuartetos de cuerdas y otras obras. Revueltas ocupó el espacio de una década prodigiosa. Fue el despliegue de una de las creaciones más genuinas dadas en nuestro continente, una obra que creció alimentada por el mito que se tejió en torno a su poderosa personalidad. Incomprendido en su tiempo, Otto Mayer-Serra le halló original, con gran invención melódica y formidable orquestador, pero le acusó de no saber resolver problemas formales; Aaron Copland encontró su música "colorida, pintoresca y festiva", producto de un diletante; Virgil Thomsom definió su mexicanismo elaborado con técnica posimpresionista, pero le reconocía "gracia, grandeza, delicadeza, encanto y enorme distinción". Escritores como Pablo Neruda, Octavio Paz y Juan Marinello contribuyeron a acrecentar la imagen dionisiaca y mítica de Revueltas. Sólo al paso del tiempo, y con nuevas herramientas analíticas, su obra ha sido considerada como el producto de un compositor con absoluto dominio de su técnica y de su estética, y uno de los más singulares aportes a la construcción del nacionalismo musical latinoamericano. *Sensemayá*, basada en el poema homónimo del cubano Nicolás Guillén, se ha vuelto una obra emblemática de la música de nuestro continente, y hay quienes la han considerado el equivalente latinoamericano de *La consagración de la primavera* de Stravinski.

Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940) recurrieron al vigoroso elemento africano para afianzar una cubanidad de renovado cuño. Roldán, con sus interesantes y bien logradas *Rítmicas núm. 5 y núm. 6* (1930) para instrumentos típicos de percusión cubanos (que antecedieron a la famosa *Ionization* (1931) de Edgar Varèse, la clásica obra icónica para percusiones del siglo XX); el ballet *La rebambaramba* (1928), una obra con los mismo vuelos sinfónicos y la grandeza musical que *Sensemayá* de Revueltas, y que en palabras de su autor, "corría el peligro de hacerse clásica", como en efecto lo es hoy; los *Tres toques*, para pequeña orquesta, y *Motivos de son* (ambas de 1931) y las ocho canciones sobre versos de Nicolás Guillén. García Caturla, con su movimiento sinfónico *Yamba-O* (1931); su primera *Suite cubana* (1931); las *Tres danzas cubanas* (1927); *La rumba* (1933), sobre el poema homónimo de José Zacarías; y la ópera *Manita en el suelo*, con libreto de Alejo

Carpentier (1934-37), cuyo protagonista, Manita, pretendía "desinflá la luna de una puñalá". Roldán y García Caturla representaron en su momento una vertiente genuina de invención y asimilación de técnicas, recogieron la visión afrocubanista de Fernando Ortiz y guardan un parentesco espiritual con Revueltas en la medida en que concretaron logros similares en vidas tan cortas.

En República Dominicana, la solitaria figura de Juan Francisco García (1892-1974) aportó su cuota de nacionalismo con sus oberturas *Bandera dominicana* (1930), *Catorce caprichos criollo*s (1933-1940) para piano y la *Sinfonía quisqueyana.*

En Centroamérica, la escuela nacionalista tuvo un desarrollo local y la sostuvieron figuras aisladas del resto del continente. En Guatemala, a la corriente iniciada por Jesús Castillo se sumó su hermano Ricardo (1891-1966), particularmente con sus poemas sinfónicos, en los que aúna una temática extramusical maya con un cuidadoso y cultivado estilo que refleja su formación europea. Los títulos son elocuentes: *Xibalbá* (1944), *Ixquic* (1945), *Cuculcán, Quiché Achi* (1947) y *Estelas de Tikal* (1948), con la que ganó el Premio Nacional de Ciencias y Artes. Una experiencia singular fue la fundación de la Orquesta Sinfónica Indígena —en una época en la que muchos países empezaron a contar con una Orquesta Sinfónica como entidad representativa de la cultura musical—, integrada exclusivamente por jóvenes pertenecientes a las etnias mayas guatemaltecas. También Benigno Mejía (1911-2004) escribió obras de cuño nacionalista: *Concierto para marimba y orquesta, Rapsodia guatemalteca 1* y *2,* y la *Fantasía guatemalteca.*

En Venezuela, en la década del treinta, se fundó la Escuela de Santa Capilla —en realidad el área de composición de la Escuela José Ángel Lamas—, liderada por Vicente Emilio Sojo (1887-1974). En ella participaron sus inmediatos seguidores: Juan Bautista Plaza (1898-1965) y José Antonio Calcaño (1900-1978), y con ellos Juan Vicente Lecuna (1891-1954), Moisés Moleiro (1904-1979), Evencio Castellanos (1915-1984), Antonio Estévez (1916-1988) e Inocente Carreño (1919). Sojo inculcó en sus alumnos los ideales de la construcción de una música nacional venezolana, y fomentó el empleo de diversos elementos de la música popular y folklórica al que ellos respondieron, al menos en parte de su producción, dejando para la historia obras ejemplares: la *Cantata criolla* de Antonio Estévez, *El río de las siete corrientes* de Evencio Castellanos, el *Joropo* de Moisés Moleiro o la *Margariteña* (1954) de Inocente Carreño, las dos últimas las más conspicuas obras nacionalistas venezolanas. La *Margariteña* está concebida como una rapsodia sobre temas folklóricos de la isla de Margarita en un trabajo de orquestación claro y transparente, con rasgos impresionistas y algunos acentos

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

stravinskianos. Las *Siete canciones venezolanas* de Juan Bautista Plaza también pueden servir como ilustración del estilo nacional: hay en ellas elementos del joropo y del vals venezolano, y se basan en textos del poemario *Respuesta a las piedras* de Luis Barrios Cruz, poeta nacionalista y "llanero".

La escuela nacionalista en Colombia tuvo en José Rozo Contreras (1884-1976) y Daniel Zamudio (1855-1952) a dos de sus más claros exponentes. Rozo Contreras combinó una sólida formación técnica con un amplio conocimiento de la música folklórica colombiana del área del Chocó. Sus obras más representativas son la suite orquestal *Tierra colombiana* (1930) y la *Obertura núm. 2* (1932). Zamudio fue un eminente folklorista y autor de la ponencia "El folklor musical de Colombia", que presentó en el Congreso Musical de Ibagué de 1935, un trabajo similar al que desarrollaron investigadores de otros países en la primera mitad del siglo XX, como Vicente T. Mendoza en México, Segundo Luis Moreno en Ecuador, Daniel Alomía Robles en Perú y Carlos Vega en Argentina. Un poco más cosmopolita, se sumó al movimiento nacionalista colombiano Antonio María Valencia (1902-1952), nacido en Cali y formado en Bogotá y en París. Valencia concretó su interés por la música nacional en obras corales como las *Coplas populares colombianas* (1934), las *Cinco canciones indígenas*, basadas en cánticos quechuas de Perú (1935), y la *Canción del boga ausente* (1937), que son eficaces evocaciones del rico cancionero popular de su país. El trío *Emociones caucanas* para violín, piano y cello (1938) es considerado la más categórica expresión de su estilo nacionalista.

La música indígena de la región andina presentó elementos comunes en Ecuador, Perú y Bolivia. En Ecuador, tras las huellas de Domenico Brescia, surgieron Segundo Luis Moreno, folklorista y compositor entre cuyas obras se cuentan tres suites ecuatorianas, y Luis Humberto Salgado (1903), el más reconocido compositor nacionalista de su país. Su suite sinfónica *Atahualpa* o el *El ocaso de un imperio* (1933), su *Suite coreográfica* (1946) y los ballets *El amaño* (1947) y *El dios Tumbal* (1952) revelan un recio estilo basado en temas o escalas nativas (pentáfonas) o en alusiones a la historia nacional.

En Perú, tras las senda abierta por Valle Riestra y Duncker Lavalle, el nacionalismo se vistió más bien de indigenismo, dejando de lado, con la sola excepción de Ernesto López Mindreau, las vertientes criolla, negra o selvática del panorama cultural y étnico peruano. José Castro Miranda (1879-1965) y Luis Pacheco de Céspedes (1895-1982) contribuyeron a la corriente indigenista de modo tangencial, aunque practicando un pianismo de estilo romántico. José Castro estudió las escalas pentáfonas y sostuvo la tesis de que la música inca era pentáfona, de manera similar al planteamiento trazado por los

esposos D'Harcourt en 1925. Pacheco de Céspedes, formado en París, compuso sus *Danzas sobre un tema indio* y *Gloria y ocaso del inca* para orquesta sinfónica, su cuarteto de cuerdas *Siclla* y piezas para piano. Pero quienes mejor expresaron la visión indigenista fueron Pablo Chávez Aguilar (1898-1950), Theodoro Valcárcel (1902-1940), Carlos Sánchez Málaga (1904-1995) y Roberto Carpio Valdés (1900-1986). Los *Seis preludios incaicos* y las *Ocho variaciones sobre un tema incaico* de Chávez Aguilar (1926) ilustran el alto grado de elaboración formal al que se llegó en el uso de las escalas pentáfonas. Valcárcel, originario de Puno, en la zona del altiplano fronterizo con Bolivia, produjo un número grande de obras orquestales y pianísticas. Estudió en París y comenzó escribiendo música en el lenguaje de Debussy, pero pronto llegó a interesarse en la música tradicional peruana. En 1928 ofreció un concierto en el Palacio de Gobierno, y al año siguiente representó a Perú en el Festival de Música Iberoamericana en Barcelona, donde estrenó con gran éxito su *Suite incaica* (1929), que tomó por sorpresa a la crítica y al público por su acento andino, y su riqueza rítmica y dinámica. También en 1928 había presentado en Sevilla su ballet *Sacsayhuamán* (1928) con gran aceptación. En 1930 ofreció en la Sala Pleyel de París un concierto con sus obras a las que la *Guide Musical* halló como de "extrema riqueza" y vio que "su estructura pentafónica suena a nuestros oídos con una frescura de renovación". Entre las obras más relevantes de Valcárcel figuran sus *Treinta cantos del alma vernácula,* sus *Cuatro canciones incaicas*, (1930) *12 estampas peruanas* y el ballet *Suray-Surita* (1939). Muchos de sus giros melódicos provienen de las escalas pentafónicas, aunque la armonización es de corte impresionista y en no pocos casos las canciones emplean la lengua quechua. Gerard Béhague considera a Valcárcel como el precursor de una música artística genuinamente peruana. Sánchez Málaga siguió la tendencia indigenista, aunque con un énfasis menor en la música "incaica", quizá por ser nativo de Arequipa, donde las expresiones mestizas están más arraigadas. Compuso piezas vocales, corales y para piano. *Caima* y *Yanahuara* (ambas de 1928) revelan los elementos tempranos del indigenismo: pentafonía, paralelismo armónico, ritmos sincopados a los que se añaden toques de virtuosismo. En sus canciones, Sánchez Málaga se vale de géneros como el huayno y la marinera, el primero de raíz indígena y el segundo de procedencia afrohispana. Junto con Sánchez Málaga, Roberto Carpio representa la continuidad de la escuela arequipeña. En *Tres canciones corales (Triste, Pasacalle* y *Huayno mestizo)* recoge aires andinos con una sofisticada armonía; *Tres estampas de Arequipa* (1927) y la *Suite* (1939) para piano se fundan en sonoridades mestizas.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

En el Cusco floreció un grupo de compositores al que se llegó a declarar como "Los cuatro grandes del Cusco": Baltazar Zegarra Pezo (1897-1968), Roberto Ojeda Campana (1895-1983), Juan de Dios Aguirre Choquecunza (1879-1963) y Francisco González Gamarra (1890-1972). Estos compositores desarrollaron su trabajo creativo a partir de los elementos de la tradición andino-cusqueña, y muchos de los giros melódicos conservan la estructura pentáfona que se atribuyó a la música inca, pero fundidos con armonías pertenecientes al sistema heptatónico de la cultura occidental. Por lo mismo, los títulos de las piezas, por lo general para piano, aluden a diversos aspectos de la cultura, historia, lengua y sociedad cusqueña: Juan de Dios Aguirre compuso obras como *Qosqo llaqta, Apu Inti, Munakunay, Atawallpa, Saqsayhuaman, Machupicchu*. De Francisco González Gamarra son *Wilcamayo*, *Qosqo Napaykuykin, Sajsa-uma pukara*, un *Homenaje al Inca Garcilaso de la Vega* y su propio *Machupicchu*, un movimiento rapsódico con partes vocales y corales. Los títulos de las piezas de Roberto Ojeda Campana aluden a la vida rural, a los sentimientos amorosos o a danzas tradicionales de las comunidades cusqueñas, tales como *Wifala*, *Danza de la honda, Flor andina, La siembra, Awaqkuna, Danza de la flecha, Lejos de ti*. Baltazar Zegarra es autor de *P'unchaynikipi*, *Caballito de totora, Machupicchu, Ch'aska ñawi, Qosqo napaykuna, Corpus del Cusco, Recuerdos del Cusco*. Aunque fueron compositores de reconocimiento internacional, su obra no tuvo la proyección y trascendencia que alcanzaron quienes estuvieron en la capital del país. El nacionalismo cusqueño fue una extensión tardía y provinciana de un nacionalismo romántico que otros compositores igualmente nacionalistas superaron por su mayor desarrollo técnico y estrecho contacto con las corrientes internacionales de la música del siglo XX.

Un compositor que más bien abordó la música mestiza popular de la costa peruana, distinta en sus rasgos a la de tradición andina, fue Ernesto López Mindreau (1892-1972). Su pieza más representativa, y que forma parte habitual del repertorio sinfónico, es su *Marinera* y *tondero*, una pieza de brillante orquestación basada en aires de la danza nacional peruana y que cumple en el Perú la función identitaria que el *Huapango* de Moncayo en México o la *Margariteña* de Palacios en Venezuela. Escribió las óperas *Cajamarca* y *Francisco Pizarro*. Su labor nacionalista fue reconocida cuando se le otorgó el Premio "Luis Duncker Lavalle" en 1951 por *Jarana* y en 1966 por *Fiesta criolla*, ambas para orquesta. Su estilo nacionalista se basó en elementos distintos a los del indigenismo, y quizá por ello tuvo poca proyección.

También en Perú estuvieron activos dos músicos europeos que contribuyeron a la profesionalización del medio y que en su trabajo creativo reflejaron

la voluntad de incorporar rasgos de la música tradicional peruana, dándole a su obra un sello parcialmente nacionalista: Andrés Sas (1900-1967) y Rodolfo Holzmann (1910-1991). Sas trabajó sobre elementos populares de la tradición andina. En obras como *Rapsodia peruana*, para violín y orquesta (1928), *Tres estampas del Perú* (1936), *Poema indio* para orquesta (1941), *la Suite peruana* para piano (1931) y el *tríptico Ollantay* para coro mixto *a capella* (1933), trató de lograr una síntesis de las técnicas impresionistas con material temático de corte indígena. Holzmann exploró la posibilidad de reordenar las combinaciones armónicas de la escala pentáfona y la de emplear rasgos de la música mestiza arequipeña (el yaraví y su singular combinación de terceras) para crear un lenguaje musical contemporáneo a la vez que una manera "peruana" de componer. En su *Suite sobre motivos peruanos* para piano (1942) y en su *Suite arequipeña* para orquesta (1945) intentó aplicar esos procedimientos armónicos. Holzmann no abrazó el nacionalismo musical de la misma manera que la mayoría de sus contemporáneos ni propugnó para sí la orientación indigenista. Su producción posterior a 1950 se inclinó por el uso de la técnica dodecafónica y por un atonalismo más libre, aunque siguió empleando materiales populares.

En Bolivia, entre los primeros compositores de orientación nacionalista figuran Eduardo Caba (1890-1953), Simeón Roncal (1870-1953), Teófilo Vargas Candia (1886-1961) y José María Velasco Maidana (1900). Caba, nacido en Potosí, estudió en Buenos Aires con Felipe Boero y en España con Joaquín Turina. Escribió el ballet *Kollana, Quena* para flauta y orquesta y *Aires indios* para piano, que recogen elementos armónicos de la música aymara. Roncal, originario de Sucre, estilizó la danza nacional, la cueca, y sus *20 cuecas para piano* son su mayor aporte a la música nacionalista de su país. Velasco Maidana ha llegado a ser considerado el más importante compositor de su generación y el que mejores frutos dio en sus obras de intención nacionalista. *Rondino, Impresiones del Altiplano* y *Canciones criollas* revelan el más característico nacionalismo romántico, un tanto tardío para lo que en la primera mitad del siglo XX se hacía en otros países.

Después de Pedro Humberto Allende, en Chile fueron Carlos Lavín (1883-1962) y Carlos Isamitt (1885-1974), ambos compositores y musicólogos, los que se adhirieron a la corriente nacionalista. Lavín trató de incorporar en su obra su profundo conocimiento de la música mapuche. Lo revelan sus *Lamentaciones huilliches* para contralto y orquesta (1928) o los *Mitos araucanos* para piano (1926). Isamitt se desarrolló en dos vertientes: la nacionalista y la expresionista abstracta. Su interés en lo nacional no se limitó a lo indígena,

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

sino que también tomó en cuenta expresiones de corte popular y folklórico. Entre sus partituras más relevantes se anotan *El pozo de oro* (1942), *Friso araucano* para voces y orquesta (1931), la *Suite sinfónica* (1932) y *Cinco cantos huilliches* (1945).

En Argentina la música nacionalista alcanzó su madurez en el periodo de gobierno de Juan Domingo Perón (1948-1955), pero la principal figura, y acaso la más descollante de todo el movimiento nacionalista del continente en las décadas del cuarenta y del cincuenta, fue un declarado —y en algún momento, como Jorge Luis Borges, víctima de las circunstancias políticas— antiperonista: Alberto Ginastera. Heredero directo de la escuela de López Buchardo, Gilardo Gilardi, Athos Palma, Julián Aguirre y Felipe Boero, de Juan José Castro y Luis Gianneo, escribió en 1937, un año después de egresar del Conservatorio Nacional de Buenos Aires, las dos obras que establecieron su reputación como compositor nacionalista: las tres danzas argentinas para piano (*Danza del viejo boyero, Danza de la moza donosa* y *Danza del gaucho matrero*) y el ballet *Panambí*, del cual se ejecutó con notable éxito una suite orquestal el mismo año de su composición. El ballet fue presentado en el Teatro Colón en 1940, y Ginastera recibió en ese tiempo el Premio Nacional de Música. El American Ballet Caravan le encargó otro ballet sobre temas argentinos del cual resultó *Estancia* (1941), "sobre escenas de la vida rural de la Argentina". Con esta obra, Ginastera se erigió como líder de la música nacionalista de su país. En los años cuarenta, aparecieron nuevas obras del mismo estilo: la Obertura para el *"Fausto" criollo* (1943), las *Cinco canciones populares argentinas* (1943), *Las horas de una estancia* (1943) y la *Suite de danzas criollas* (1946) para piano.

Éste es el periodo que el mismo Ginastera denominó "de nacionalismo objetivo", basado en la tradición gauchesca, con fuerte color local, un tratamiento consciente de temas indígenas y fuerte arraigo tonal, aunque con técnicas como la politonalidad y los pasajes disonantes. Su más importante obra de esta época es *Estancia*, en la cual la inclusión de extractos cantados y recitados del *Martín Fierro* de José Hernández conecta de inmediato la obra con el ambiente rural de la pampa. El Malambo final, clímax de la obra, deriva de la vigorosa danza que por mucho tiempo ha sido identificada con los gauchos.

En 1947, Ginastera empezó su serie de *Pampeanas*, que ilustran su transición hacia un nacionalismo "subjetivo" o de "sublimación subjetiva", como le llamó Gilbert Chase. Sin apelar a citas de elementos de la tradición popular, Ginastera construyó una serie de obras que recogen de modo sutil giros

rítmicos o alusiones melódicas de la música pampeana. Su *Primer cuarteto de cuerdas* (1948), la *Sonata para piano* (1952), las *Variaciones concertantes* para orquesta (1953) y la "pastoral sinfónica" *Pampeana núm. 3*, también para orquesta, expresan con elocuencia esta nueva época de su producción. Con ellas, Ginastera trazaba una ruta de avanzada para el nacionalismo, lejos del folklorismo anecdotista, y se abría hacia una suerte de internacionalismo que lo colocó cerca de los movimientos de vanguardia, como se verá más adelante.

En Paraguay, Remberto Giménez (1898-1977) fue la figura que desarrolló una obra de corte nacionalista. Giménez se formó en Buenos Aires con Alberto Williams y luego en la Schola Cantorum de París y en el Stern Vehn Conservatorium de Berlín. Su obra más representativa es la *Rapsodia paraguaya*, que estrenó con la Orquesta de la Radio de Bonn en 1958. Es autor de *Nostalgias del terruño, Ka´aguy ryakua* (*Fragancia del bosque*) y *Kuarahy oike jave* (*Cuando entra el Sol*). El nacionalismo en Paraguay se desarrolló de manera tardía y, en buena medida, en el exilio. A partir de 1940 se produjo una emigración masiva de artistas e intelectuales perseguidos por la dictadura de Alfredo Stroessner. Los más importantes compositores sinfónicos se instalaron en Buenos Aires: José Asunción Flores (1908-1972), autor de *Pyjharé Pyté* (Noche profunda, 1954) y *Ñanderuvusú* (1957), ambas para orquesta; Herminio Giménez (1905-1991), que compuso *El rabelero* (concierto para violín y orquesta 1950); Carlos Lara Bareiro (1914-1987), el de mayor formación académica, creador de *Acuarelas paraguayas*, y Juan Carlos Moreno (1916-1983), de quien se conoce su poema sinfónico *Kuarahy mimby* (*La flauta del Sol,* 1944). Como la mayor parte de los compositores sinfónicos provenían de la música popular de origen folklórico, el permanente deseo de jerarquizar el lenguaje popular se convirtió en la proclama de las generaciones posteriores a 1940. Ello motivó que, por encima de otros géneros, se diera curso al estereotipo de poema sinfónico sobre motivos folklóricos y de aire tardo-romántico.

Para Heitor Villa-Lobos, la idea nacionalista tuvo características muy diferentes a la de la mayoría de sus contemporáneos. Él no creía ni en la cita directa —salvo excepcionalmente— ni en la "estilización del folklor" —tan caro al mexicano Ponce, al costarricense Monestel o al boliviano Roncal—, sino en la explotación de temas de su propia invención, pero con elementos melódicos y rítmicos que diesen la impresión de ser auténticamente folklóricos. Su lema "el folklor soy yo" definió toda una postura en torno a la creación musical. Una actitud parecida fue la de Eduardo Fabini, quien no

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

se limitó a recoger y citar el material folklórico en sus obras, sino que alcanzó las fronteras de ese "folklor imaginario" que surge de la profunda elaboración y de la recreación artística. Villa-Lobos, como el uruguayo Fabini, fue de los primeros compositores en amalgamar características autóctonas y técnica europea. Villa-Lobos aportó como muestras de auténticas obras de arte su serie de *Choros*, obras en un solo movimiento escritas entre 1920 y 1929, y las *Bachianas brasileiras*, que combinan procedimientos al estilo Bach con ritmos y giros melódicos de sabor brasileño, compuestas entre 1930 y 1945, el periodo de mayor florecimiento y consolidación del nacionalismo latinoamericano.

En Brasil también se inclinaron por crear obras con sello nacionalista Francisco Mignone (1897-1986) y Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993). Mignone fue un prolífico compositor que cultivó todos los géneros. Después de estudiar en Italia y de regreso en su país, se interesó en el movimiento nacionalista impulsado por Mário de Andrade, dando curso a su segunda época. De este periodo son los ballets *Maracatu de Chico Rei* (1933), sobre un tema de Mário de Andrade, *Batucajé* (1936), *Babaloxá* (1936), *Leilao* (1936) y las cuatro *Fantasías Brasileiras* para piano y orquesta (1929-1936). Todos se basan en argumentos afrobrasileños y emplean motivos de música afrobrasileña o temas afines en características rítmicas y contornos melódicos. Los timbres orquestales son manejados con originalidad, con énfasis en los instrumentos populares de percusión típicos del Brasil. *Las Fantasías* sintetizan mejor que ninguna otra música el estilo de Mignone. Son piezas de carácter rapsódico, con partes pianísticas que recuerdan el sonido cautivante de la música de compositores populares como Ernesto Nazareth. Mário de Andrade llegó a considerar la tercera *Fantasía*, al lado de *Babaloxá* y *Maracatú*, como hitos del nacionalismo brasileño. *Festa das Igrejas* (1940), que basa parte de su material en la música folklórica mestiza, alcanzó una enorme proyección al ser estrenada en 1944 con la orquesta de la National Broadcasting Company (NBC) bajo la dirección de Arturo Toscanini. Las canciones y las piezas de piano son algunas de las obras más significativas de Mignone en el periodo de los treinta y los cuarenta del siglo XX. El lirismo de sus melodías y el lenguaje fuertemente tonal con ritmos sincopados señala una dependencia de la música popular urbana. Una evidencia clara la da *Cucumbizinho*, por su imitación del tamborileo del cavaquinho. Dos colecciones de valses, *Valsas de esquina* (1938-1943) y *Valsas choros* (1946-1955) intentan recrear la atmósfera de los valses populares improvisados de los músicos ambulantes de comienzos del siglo XX y el espíritu de las **modinhas**.

La impresionante producción de Camargo Guarnieri cubrió varias décadas de su extensa vida. Sus primeras obras en darle indiscutible reconocimiento fueron la *Sonatina para piano* (1928), a la que Mário de Andrade elogió como la obra de un lírico imaginativo, la *Canҫao sertaneja* y la *Dansa brasileira* (1928), esta última, orquestada más tarde, revela aspectos de las danzas populares urbanas. En *Flor de tremembé* para quince instrumentos solistas y percusión (1937), se manifiesta una imaginativa amalgama de timbres derivada de un uso eficaz de instrumentos típicos brasileños como el cavaquinho, la cuica (tambor a fricción), el agogó (cencerro) y otros. La asociación de Camargo Guarnieri con De Andrade dio por resultado la ópera cómica en un acto *Pedro Malazarte* (1932), representada con gran éxito en Río de Janeiro en 1952. Su extensa producción de canciones, plenas de lirismo, expresan su deseo de utilizar características folklóricas afrobrasileñas y amerindias. Su *Obertura concertante* (1942) y sus dos sinfonías (1944) se consideran entre las obras que mejor definen su estética nacionalista, pero en una postura antiexótica y una clara preocupación por un refinamiento en el empleo de las técnicas de composición. También escribió suites orquestales en las cuales incorporó varios tipos de danzas populares: *Brasiliana* (1950), la *Suite IV Centenario* (1954), con motivo de los cuatrocientos años de la fundación de São Paulo, y la *Suite Vila Rica* (1958). Su repertorio para piano incluye piezas nacionales como *La toada* y *El lundú*.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Capítulo 3
LOS ÚLTIMOS AÑOS DEL NACIONALISMO LATINOAMERICANO

Las décadas del cuarenta y cincuenta marcaron la expiración del nacionalismo en diversos países. Los logros de Ginastera en Argentina, de Fabini en Uruguay, de Villa-Lobos, Camargo Guarnieri y Mignone en Brasil, de Roldán y García Caturla en Cuba y de Chávez y Revueltas en México fueron determinantes por sus logros estéticos y técnicos, e imprimieron un sello tal a la música del continente que ningún compositor posterior a ellos pudo evadirlos como referencia. La aparición en México del Grupo de los Cuatro —Daniel Ayala (1906-1975), Salvador Contreras (1910-1982), Blas Galindo (1910-1993) y José Pablo Moncayo (1912-1958)— marcó el punto culminante de este movimiento al que se habían adherido músicos de una generación anterior a Chávez y Revueltas como Candelario Huízar (1883-1970, *Surco, Pueblerinas, Segunda sinfonía "Ochpaniztli"*) y José Rolón (1876-1945, *El festín de los enanos, Cuauhtémoc*), o más jóvenes como Miguel Bernal Jiménez (1912-1956, *Sinfonía Hidalgo, Tres cartas de México, Cuarteto virreinal*). Un concierto que Carlos Chávez ofreciera en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1940) y que repitiera en la ciudad de México (Palacio de Bellas Artes, 1941) dio paso a la creación de dos de las obras más significativas del último nacionalismo mexicano: el *Huapango* de José Pablo Moncayo y *Sones de Mariachi* de Blas Galindo, constituidas en cartas de presentación de México ante el mundo. Ambas obras recogen la importante vertiente de la música mestiza. Una, la de los sones jarochos, y la otra, la de los sones jaliscienses, expresiones que tenían rasgos comunes con la inmensa variedad de sones que se cultivan en la extensa geografía de México y que, por lo mismo, pudieron hallar un sentido identitario para los mexicanos de cualquier región del país. Ambas son recopilaciones de sones tradicionales (*El siquisirí, El gavilancito* y *El Balajú,* en la de Moncayo, y el *Son de la negra, El zopilote* y *Los cuatro reales,* en la de Galindo), y presentan una imagen sonora colectiva que hace a un lado tanto las inquietantes variantes de la invención como la asimilación de corrientes estéticas extranjeras. Yolanda Moreno Rivas ve en estas obras "el resultado de la aceptación sin cuestionamientos de los postulados y estilos impuestos por el movimiento nacionalista, acallando toda preocupación por la renovación del léxico o por nuevas elaboraciones sintácticas que liberaran a la música de los

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

obligados contenidos temáticos como único signo mexicanista". Por su parte, José Antonio Alcaraz ha señalado "el brío y calibre" de los sones… y ha llamado "partitura radiante" al *Huapango*. Tanto Galindo como Moncayo desarrollaron amplios catálogos opacados por la presencia de estas obras. Ni el triunfo de Galindo en 1957 con su *Segunda sinfonía* en el Festival de Música de Caracas, ni el logro de partituras como *Cumbre* o *Tierra de temporal* de Moncayo, también adscritas a la estética nacionalista, lograron cambiar la percepción que la posterioridad tiene de ambos músicos.

En Cuba continuaron la herencia de Roldán y García Caturla dos discípulos de José Ardévol —un importante compositor que se inclinó por una estética más bien neoclasicista—: Argeliers León (1918-1988) e Hilario González (1918-1995), aunque más tarde militaron en las corrientes de vanguardia que dejaron atrás los nacionalismos. Argeliers León cultivó, además de la composición, la musicología. Formas de cantos de los diversos grupos de ritos afrocubanos que estudió le sirvieron en sus obras, incluyendo las *Cuatro invenciones* para piano (1944) y las cuatro *Escenas de ballet* para clarinete, trompeta, piano y percusión afrocubana (1944). En la década de los cincuenta escribió algunas de sus obras más decididamente nacionalistas: *Yambú, Bolero y Guaguancó* (1956) y *Akorín* (1956), ambas para piano, y *Cuatro danzas cubanas* para orquesta de cuerdas (1959). Hilario González, el más cercano al espíritu de García Caturla, compuso *Tres preludios en conga* (1938) y *Danzas cubanas* para piano (1938); dos suites de canciones cubanas para voz y piano (1940 y 1945), y una *Sonata para piano* (1942) que revela no sólo el manejo de las formas clásicas, sino un contenido nacionalista por sus temas y giros rítmicos .

En Puerto Rico, el más destacado nacionalista fue Héctor Campos Parsi (1922-1998), quien hizo recreaciones de ciertos aspectos de la música folklórica portorriqueña, como los del género plena (una danza-canción de la tradición afroportorriqueña). Sus *Plenas* (1947) y sus *Isleñas* para piano (1948) dan cuenta de su interés por emplear los aires de la música de su país.

El área centroamericana también tuvo su propio repertorio nacionalista. En Guatemala, J. Manuel Juárez Toledo (1931-1980) recopiló manifestaciones musicales indígenas contemporáneas y basó en algunas de ellas sus composiciones, el poema sinfónico *Leyendas del volcán* o la *Misa breve regional*, por ejemplo. Rafael Juárez Castellanos (1913-2000), el más premiado de los compositores de su país, escribió la Sinfonía típica *Memorial de Tikal* y el son sinfónico *El chapincito*. Felipe de Jesús Ortega compuso el poema *Leyenda de un príncipe maya* para banda (1958).

Los contemporáneos sudamericanos más relevantes de Moncayo y Galindo, de Argeliers León e Hilario González, serían, por un lado, el ya mencionado Alberto Ginastera, cuya obra marcó a fuego los años cuarenta y cincuenta, y, por otro, los brasileños José Siqueira (1907-1985) y *Radamés Gnatalli* (1906-1990). La *Cantata Xangó* para soprano y orquesta, el oratorio *Candomblé* y las tres cantigas para chelo son obras significativas en las que Siqueira empleó escalas pentatónicas y modales y determinados patrones rítmicos de las toadas, además del simbolismo religioso, para recrear la música afrobrasileña del noreste de su país y, en especial, de su estado natal, Paraíba. Radamés Gnatalli destacó como un hábil arreglista y orquestador de música popular para la radio y la televisión, pero sus contribuciones al movimiento nacionalista se manifestaron en obras como la *Rapsodia brasileira* (1931) y la *Suite popular brasileira* (1954). La serie de brasilianas, que comprenden diez piezas escritas entre 1942 y 1962, se basa en hábiles estilizaciones de diferentes tipos de samba (samba de morro, samba canҫao y samba batucada) y amalgamas tímbricas muy imaginativas. Un compositor que rozó los linderos del nacionalismo en los años cincuenta sin hacer de ello una divisa única de su creación fue Claudio Santoro. Sus *Paulistanas* para piano (1953), *Ponteio* para cuarteto de cuerdas (1953) y, especialmente, las sinfonías 5 (1955) y 7 ("Brasilia", 1959) son algunas de las obras que dejan ver su vena brasileña, en las cuales se funden la búsqueda de lo nacional con una sólida preparación técnica.

Con rasgos propios, se sitúa la figura de Armando Guevara Ochoa (1926), cusqueño de fuerte vocación andina expresada en un amplio catálogo que recoge formas populares, pero con un tratamiento instrumental y vocal de alcances mayores. *Vilcanota*, para cuarteto u orquesta de cuerdas, es una de sus más logradas piezas, por el acertado manejo de timbres y densidades sonoras en las cuerdas. La música para el film *Kukuli* (1961) devino poema sinfónico con el mismo título, y su evocación de la histórica campana María Angola se plasmó en piezas para coro y para soprano y piano.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Capítulo 4
CONTRACORRIENTES DE LA MÚSICA LATINOAMERICANA

Aunque el nacionalismo dominó la escena musical del continente durante la primera mitad del siglo XX, también aparecieron corrientes que se opusieron a él. En un principio surgieron como una emulación de la música romántica europea de fines del siglo XIX y con una actitud de indiferencia hacia el nacionalismo. Empero, hubo compositores que, al adherirse a las corrientes estéticas de avanzada de su tiempo, proclamaron su oposición a la corriente nacionalista por considerar que la calidad intrínseca de las obras se veía traicionada por un discurso externo y justificatorio que daba por buena una composición merced a su etiqueta nacionalista y que rebajaba la creación musical al nivel de un *souvenir*, atractivo por su exotismo. Los compositores contrarios al nacionalismo llegaron a tildar a las obras de este cuño como "música de tarjeta postal" o "música para turistas".

Entre los años treinta y cuarenta se formaron diversas agrupaciones o asociaciones que propugnaron por la modernización de la composición en Latinoamérica, lejos de los cauces del nacionalismo, a fin de ponerse al día con las corrientes europeas del momento. El Grupo Renovación y la Agrupación Nueva Música en Argentina, el Grupo de Renovación Musical en Cuba, la Asociación de Compositores y el Instituto de Extensión Musical en Chile, la organización Música Viva en Brasil, el grupo Nuestra Música en México.

Un compositor que desarrolló una obra en una veta completamente alejada del nacionalismo mexicano fue Julián Carrillo (1875-1965). Violinista de formación, ejerció tanto como director de orquesta y como funcionario (fue director del Conservatorio Nacional en dos ocasiones, durante y después del porfirismo), docente y compositor, fue uno de los primeros músicos mexicanos en adherirse a las tendencias del romanticismo alemán de fines del siglo XIX. Hacia la década de 1920, Carrillo había desarrollado y afinado una teoría microtonal que llamó "Sonido 13", por la que alcanzó una amplia reputación dentro y fuera de México. Sostenía que la división de la escala en 12 semitonos había reducido la música a un número muy limitado de sonidos. El número 13 era para él una representación de todas aquellas pequeñas divisiones inferiores al semitono: cuartos, quintos, sextos, octavos y hasta dieciseisavos de tono. Afirmó que su descubrimiento era una revolución en el mundo de la

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

creación musical, y prometió que se alcanzaría una nueva era en la composición, "con elementos no soñados, con nuevos intervalos, nuevas melodías, nuevas escalas, nuevos ritmos…" Aunque en teoría el número de microtonos es infinito, Carrillo se limitó a los tercios, cuartos, octavos y dieciseisavos de tono. Una de sus primeras obras en esta corriente, *Preludio a Colón* (1922), está compuesta para soprano, flauta, guitarra y violín en cuartos de tono; octavina (un instrumento de cuerdas que diseñó el propio Carrillo) en octavos de tono y arpa en dieciseisavos de tono. Más allá de las divisiones del tono, el compositor empleó recursos no usuales para la época, como los *glissandi,* portamentos vocales y sordinas para los instrumentos de cuerda que acrecentaban los efectos microtonales. Su teoría despertó el interés de compositores europeos como el checo Alois Haba y el ruso Iván Vishnegradsky, ambos pioneros de la música microtonal. En los años treinta, Carrillo concibió la construcción de quince pianos, cada uno de ellos afinado en un sistema microtonal específico (desde los tonos enteros hasta los dieciseisavos de tono), pero pudo ver su anhelo cumplido sólo cuando en 1950 la firma alemana Karl Sauter los fabricó en Spaichingen Würt y los expuso en la Feria Mundial de Bruselas, en 1958.

El impulso de su teoría del Sonido 13 alcanzó una dimensión nacional a partir del concierto que ofreció el 15 de febrero de 1925 en el Teatro Principal de la ciudad de México, y de la presentación en Nueva York de su *Sonata casi-fantasía* al año siguiente que le abrió una larga y fructífera amistad con Leopold Stokowski y su orquesta de Filadelfia. Consagrado a su teoría microtonal, Carrillo escribió un amplio catálogo, prácticamente desconocido, del cual han tenido repercusión sus obras *Horizontes*, el *Concierto para chelo, el Concierto para piano, Balbuceos y la Misa para el papa Juan XXIII*. El músico potosino siempre estuvo convencido de que su teoría era un aporte de México al mundo, y hallaba sus más antiguas referencias al sistema microtonal en las flautas prehispánicas.

En Venezuela, Juan Bautista Plaza se mostró muy productivo en los años veinte como compositor de música religiosa, pues ese periodo coincidió con su desempeño como maestro de capilla de la catedral de Caracas. El estilo de su música reflejó la influencia de su formación en Roma y la asimilación del romanticismo de Puccini con su lirismo extremado, pero al mismo tiempo revela una búsqueda de originalidad armónica. Entre ellas sobresalen su *Pequeña cantata de Navidad* (1925) y su *Misa de réquiem* (1933), en las cuales se nota la influencia de Lorenzo Perosi. En la *Elegía* para cuerdas y timbales (1953), aborda un lenguaje posromántico.

En el área andina también hubo manifestaciones de signo contrario al nacionalismo por el arraigo del estilo romántico proveniente del siglo anterior. En Perú, compositores como Federico Gerdes (1873-1953) escribieron música para piano o piezas vocales al estilo del *lied*. Su canción "Tú eres el huracán" ilustra sobremanera el estilo de Gerdes, que adquirió durante sus años de formación en Alemania tanto en el perfil melódico como en el sentido del acompañamiento pianístico. Otras piezas suyas, breves pero refinadas, son las *Rimas de Bécquer* para voz y piano, *Impresiones de la tarde* para violín y piano y *Pequeño bosquejo incaico* para coro *a capella* que a pesar del título no tiene connotaciones nacionalistas. Alfonso de Silva (1903-1937) fue uno de los compositores que desarrolló una veta propia y buscó un camino fuera de los cánones indigenistas. Entre 1919 y 1924 escribió una serie de *lieder* como *Pobre amor*, *Las gaviotas, Dolor* y *Los tres húsares* y 17 piezas para piano (*Atardecer en el convento, Poemas ingenuos* y *Preludio núm. 1,* entre otras) que dejan ver a un inspirado creador, capaz de plasmar juegos armónicos cercanos al impresionismo o al atonalismo propios de los años que le tocó vivir. De sus creaciones orquestales, *Cuento de hadas* (1921-24), *Canción amarilla* (1924) e *Instantes* (1921), son las más conocidas, y la última acusa una estrecha cercanía con el estilo de Maurice Ravel. Pudo haber sido el César Vallejo —su compañero de pobreza en sus años parisinos— de la música peruana. Su prematura muerte truncó una promisoria carrera que acaso habría dado más y mejores frutos.

En Chile, la fundación de la Sociedad Coral Bach contribuyó de manera sobresaliente al desarrollo de la música de concierto. Su fundador, Domingo Santa Cruz (1899-1987), fue el líder del movimiento de renovación musical desde la década de 1920. Su trabajo como compositor se orientó hacia el impresionismo y la atonalidad, una armonía cromática y planteamientos temáticos originales no fundados en el folklor o música popular alguna. Así lo revelan los *Cuatro poemas* Op. 9 (1927) y los *Cantos de soledad* Op. 10 (1928), las *Viñetas* para piano Op. 8 (1925-27) y el *Primer cuarteto de cuerdas* (1930), en el cual se inclina hacia un rico y complejo estilo contrapuntístico que comprende elementos técnicos y formales cercanos a los procedimientos de la época clásica.

Los estilos romántico, posromántico e impresionista fueron cultivados por varios compositores nacidos a fines del siglo XIX, en particular Enrique Soro (1884-1954) y Alfonso Leng (1894-1974). Soro se mantuvo dentro de un lenguaje posromántico bastante académico. Su *Sinfonía romántica* (1920) —la primera partitura sinfónica escrita en Chile— tipifica su apego a los

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

moldes clásicos de composición y al colorido orquestal proveniente de Chaikovski. Por su parte, Leng desarrolló un estilo emparentado con el lenguaje de Richard Strauss, como las *Cinco doloras* para piano (1901-1904), los *Preludios orquestales* (1912) y el poema sinfónico *La muerte de Alsino* (1920), que, en palabras de Domingo Santa Cruz, puso a la música chilena en el plano internacional.

También en Chile, la figura de Acario Cotapos (1889-1969) jugó un papel importante. Su estancia en Nueva York lo vinculó a la vanguardia de la época representada por Edgar Varèse, Henry Cowell y Darius Milhaud. Obras como *Phillipe l'Arabe* para barítono y conjunto instrumental (1925) y *Le détachement vivant* para soprano y 18 instrumentos (1918) revelan su imaginación e independencia de cualquier corriente estilística. Sus *Cuatro preludios sinfónicos,* estrenados en París (1930), recibieron cálidos elogios de la crítica. La música de Santa Cruz, Soro, Leng y Cotapos se sitúa en un ámbito de abstracción y preferencia por lo formal, que a la larga abrió el camino a las nuevas corrientes del segundo medio siglo.

La compositora uruguaya Carmen Barradas (1888-1963) no afecta a la corriente nacionalista, escribió piezas en una notación musical revolucionaria que desarrolló durante su estancia en España. Piezas como *Fabricación, Aserradero, Taller mecánico* y *Molino* para piano, compuestas en Madrid entre 1920 y 1922, la colocaron en una posición cercana a la estética futurista, especialmente con una de sus consecuencias: el maquinismo. Fue una compositora marginal, ya que su música no fue apreciada ni tenida en cuenta por el público y la crítica de su tiempo. Intuía un mundo sonoro en abierto choque con las convenciones heredadas del romanticismo. Creó un medio teórico que le permitiera registrar y transmitir sus ideas, y fue una pionera en el uso del bitonalismo, de la forma libre, de los temas breves y del uso de *clusters* producidos en el piano con las palmas de las manos. Su único acercamiento a las fuentes populares se dio cuando, siendo maestra del Instituto Normal de Señoritas, propuso la formación de un cancionero infantil basado en las tradiciones populares uruguayas conformadas por elementos hispanos y de origen africano, pero no halló eco a su sugerencia. De ello derivó la composición de canciones como *El recreo, El molinero* y *El acordeón del abuelo.*

En Argentina, la más notoria actitud antinacionalista la encarnó Juan Carlos Paz (1901-1972), quien abordó el sistema dodecafónico, considerado en la década de 1930 como la tendencia más radical en la composición musical. Había participado en la fundación del Grupo Renovación, pero al separarse de él, fundó los Conciertos de Nueva Música (1937) y eventualmente su pro-

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

pio grupo conocido como Agrupación Nueva Música (1944). Mientras el Grupo Renovación promovía a los neoclásicos (Stravinski, Milhaud, Falla y Copland), la Agrupación Nueva Música se inclinó por los serialistas como Schoenberg y Webern y los experimentalistas como Varèse, Cowell y, a finales de los años cuarenta, por Cage y Messiaen.

Juan Carlos Paz se formó en Buenos Aires y París, pero en gran medida fue autodidacta. La oposición de Paz a los conceptos musicales programáticos, su promoción militante de la técnica serial de Schoenberg y su consecuente campaña contra el nacionalismo lo convirtieron en un pionero singular de la vanguardia latinoamericana. Paz consideraba que los compositores nacionalistas trabajaban con un material "muerto", produciendo un retraso en la música latinoamericana. Después de componer por un breve lapso en el estilo neoclásico (1927-1934) se orientó al dodecafonismo, usando el método serial de manera libre y personal, más próximo al espíritu de Alban Berg que al de Schoenberg. Sus tempranas obras dodecafónicas llevan títulos como *Primera composición en los 12 tonos*, para flauta, corno inglés y chelo (1934); *Segunda composición,* para flauta y piano (1935); *Diez piezas sobre una serie de los 12 tonos* para piano (1935); *Passacaglia*, para orquesta (1936), y *Cuarta composición en los 12 tonos* para violín solo (1938).

La presencia en México de un grupo de músicos españoles inmigrados por causa de la Guerra Civil trajo cambios en la composición. Si bien es cierto que Carlos Chávez había explorado en vertientes no nacionalistas, su figura estaba marcada por obras como *H.P. Sinfonía de baile* (1926) y la *Sinfonía india* (1936). En 1939 se instaló en México Rodolfo Halffter (1900-1987), cercano a Manuel de Falla y fundador del Grupo de los Ocho, que hizo del neoclasicismo su divisa. Llegó con un conjunto de obras ya representativas de su estilo: la *Suite para orquesta* (1924-1928), *Dos sonatas de El Escorial* (1928) y el ballet *Don Lindo de Almería* (1935). En el camino a México escribió su *Concierto para violín* Op. 11 (1939-40) y, ya afincado en su nueva patria, el ballet *La madrugada del panadero* (1940), el *Homenaje a Antonio Machado* (1944) y *Tres epitafios* para coro *a capella* (1947-1953). Fue de los primeros compositores en emplear la técnica dodecafónica en sus *Tres hojas de álbum* (1953) y sus *Tres piezas para orquesta de cuerdas* (1954), y, según el propio Halffter, "las primeras obras dodecafónicas escritas en México", lo que él consideraba "un hecho histórico".

En Cuba, otro compositor español cumplió un papel importante en la introducción de nuevas técnicas y estilos en la música cubana. José Ardévol (1911-1981) hizo sentir su influencia especialmente después de la muerte de

Roldán y García Caturla. Instalado en La Habana como maestro del Conservatorio Municipal y profesor particular de composición, fundó en 1942 el Grupo de Renovación Musical, en que participaron Harold Gramatges (1918-2008), Edgardo Martín (1915-2004), Julián Orbón (1925-1991), Hilario González, Argeliers León, Serafín Pro (1906-1977) y Gisela Hernández (1912-1971). La creación de Ardévol comprende noventa obras. En los inicios de la década de 1930 se reveló como un compositor radical, escribiendo en un estilo atonal o siguiendo las preceptivas del dodecafonismo, pero hacia 1936 prefirió escribir en un lenguaje neoclásico y en un voluntario retorno al formalismo. Lo hacen explícito piezas como las *Seis sonatas a tres* (1937-1946), los dos *Concerti grossi* (1937) y el *Concierto para piano, vientos y percusión*. En su música se evidencian la disonante linealidad, el empleo de *ostinatti* y el colorido tonal estático, común al neoclasicismo. De los discípulos de Ardévol, Hilario González y Argeliers León cultivaron el neoclasicismo combinado con obras de corte nacionalista. Harold Gramatges, después de un neoclasicismo muy severo, se volvió hacia un nacionalismo muy elaborado y militó en las corrientes vanguardistas de los años setenta y ochenta. Julián Orbón, el más joven e independiente, se apartó pronto del Grupo Renovación. Su estilo se acerca al de Manuel de Falla y los hermanos Halffter, abarcando una expresión directa y energía rítmica, riqueza tímbrica y claridad formal. Se le consideró el heredero cubano de la tradición española, y su compromiso con el neoclasicismo español se manifestó en su *Sonata para piano "Homenaje a Soler"* (1942) y la *Suite de canciones de Juan del Encina* para coro *a capella* (1947). Su lenguaje avanzó hacia una gradual desaparición de lo español, más tenso armónicamente y más alejado de lo tonal, como puede verse en sus *Tres versiones sinfónicas* (1953) y sus *Cantigas del rey* (1960). A mediados de los años sesenta se convirtió en el asistente de Carlos Chávez en el Taller de Composición del Conservatorio de México y luego radicó en Nueva York.

Una figura especialmente importante cuyas primeras obras aparecieron en los años cuarenta es el compositor, director y maestro panameño Roque Cordero (1917-2008). Emprendió sus estudios en Estados Unidos, donde fue discípulo de Ernest Krenek, Dimitri Mitropoulos y León Barzin. Regresó a su país en 1950. Desarrolló una temprana obra nacionalista expresada en obras como *Capricho interiorano* (1939), *Sonatina rítmica* (1943), *Obertura panameña núm. 2* (1944) y *Rapsodia campesina* (1953), aunque combinando aires nacionales con técnicas contemporáneas. Empero, su trascendencia se hizo manifiesta en las décadas de 1950 y 1960 merced a su ingenioso empleo de la técnica dodecafónica, que le hizo encontrar una voz personal a la vez que un

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

sonido latinoamericano que no partía necesariamente del folklor. Su obra más representativa vino a ser su *Segunda sinfonía* (1956), en la que combinó el dodecafonismo con *ostinatti* derivados de danzas panameñas. Esta obra le valió el Premio Caro de Boesi en el concurso de música latinoamericana patrocinado por la Fundación José Ángel Lamas de Caracas.

En Chile, el compositor que alcanzó una representatividad al margen del nacionalismo fue Domingo Santa Cruz. Su posición como creador fue coincidente con la fundación del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile (1940), de la Orquesta Sinfónica de Chile (1941), de la *Revista Musical Chilena* (1945) y del Instituto de Investigación Musical (1946). Su producción de los años treinta y cuarenta revela su filiación con la tradición formalista occidental. Ahí están su *Cuarteto de cuerdas núm. 1* (1932), las *Cinco piezas* Op. 14 para orquesta (1937), las *Variaciones en tres movimientos* para piano y orquesta (1943), y la *Sinfonía concertante* (1945), en las que es notorio el rico contrapunto, la escritura esencialmente horizontal, con imitaciones, fugatos y cánones, y la armonía generalmente politonal, plena de cromatismo. Con Santa Cruz, sobresalió de forma nítida Alfonso Letelier. En este periodo, su musicalización de los *Sonetos de la muerte,* de Gabriela Mistral, para soprano y orquesta (1942-1948) logró expresar la sustancia dramática de los poemas a través de armonías disonantes y densas, el uso de la politonalidad, patrones rítmicos irregulares y efectos instrumentales especiales. La influencia de Paul Hindemith se deja notar en sus *Variaciones para piano* (1948), sobre todo por los procedimientos neobarrocos, la armonización bitonal, la mezcla de elementos modales y tonales y la utilización de aires de danza dieciochescos (giga, allemande, minuet y gavota).

Otro chileno cuya obra se dio fuera de los cauces del nacionalismo es Juan Orrego Salas (1919), de amplia reputación internacional, director del Latin American Music Center de la Universidad de Indiana de 1961 a 1987. Formado en las aulas de Randall Thompson y Aaron Copland, escribió un amplio catálogo de obras en todos los géneros mayores, excepto la ópera. Su dominio de las formas tradicionales de composición y su conocimiento de todos los estilos históricos le permitieron componer con referencias a diversos periodos de la historia de la música. Algunas de sus obras más características son la *Cantata de Navidad* (1945), sus *Canciones castellanas,* las *Suites 1 y 2* para piano (1945 y 1951), la *Obertura festiva* (1947), la *Primera sinfonía* (1949) y *Rústicas para piano* (1952). Todas ellas ilustran el temprano estilo neoclásico, enraizado en el espíritu de las fugas de Bach. Su escritura orquestal trasunta virtuosismo y pleno colorido.

El más grande movimiento innovador en la composición musical brasileña en los años treinta y cuarenta emanó de la agrupación Música Viva, que apareció en 1931 bajo la conducción del compositor alemán Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). En su manifiesto de 1946 el grupo proclamó su oposición al nacionalismo folklorístico: "En su esencia exalta sentimientos de superioridad nacionalista y estimula las tendencias egocéntricas e individualistas que dividen al hombre, creando fuerzas destructivas". En un periodo de fuerte nacionalismo en el país, una afirmación así parecía tener tintes subversivos. Para muchos compositores brasileños, esta postura simbolizó una destrucción de los valores nacionales y una intrusión extranjera en el mundo musical de Brasil. Koellreutter vivió en Río de Janeiro de 1937 a 1963 y luego desde 1974, y fue el maestro de muchos compositores a los que introdujo a las nuevas técnicas de composición, en especial el dodecafonismo. Al principio bastante dogmático en su tratamiento de la atonalidad y el dodecafonismo —como en *Música* (1941), *Nocturnos* (1945) y *Hai-kais* (1942-1945)—, las utilizó de manera más personal en sus obras posteriores. Su influencia como profesor de composición se dejó sentir en Río de Janeiro, São Paulo y Salvador (Bahía). Entre sus discípulos más importantes estaban Claudio Santoro y César Guerra Peixe.

Santoro (1919-1989) ha sido un compositor más bien ecléctico. Koellreutter lo introdujo en el dodecafonismo y luego estudió con Nadia Boulanger en París. En 1948 fue el delegado brasileño al Congreso de Compositores Progresistas en Praga, y la condenación del dodecafonismo como una "decadencia burguesa" influyó en la orientación que siguió en los años cincuenta, durante la cual abrazó un estilo nacionalista. Sus obras tempranas, escritas entre 1939 y 1947, son atonales o dodecafónicas, y casi todas abstractas, con excepción de *Impressões de una fundição de aço* (*Impresiones de una fundición de acero*, 1942) para orquesta. La *Sonata* para violín solo y la *Sonata* para violín y piano (ambas de 1940) produjeron reacciones adversas en el público y la crítica. Varias de sus obras de los años cuarenta fueron etiquetadas como "dodecafonismo nacionalista", entre ellas la *Sonatina a tres* (para flauta, violín y cello, 1942), el *Primer cuarteto* (1943), la *Segunda sinfonía* (1945), *Música para cordas* (1946) y la *Tercera sinfonía* (1948), aunque en realidad son obras eclécticas que combinan estructuras clásicas con reminiscencias de la música nacional.

Si el membrete de "nacionalismo dodecafónico" pudiera no ser adecuado para el estilo de Santoro, sí lo es para el de Guerra Peixe (1914-1993), decidido apologista del atonalismo y de la música dodecafónica en el Brasil de ese

tiempo. Bajo la guía de Koellreutter, Guerra Peixe escribió varias obras basadas en el serialismo, la primera de las cuales es la *Sonatina* para flauta y clarinete (1944). Pronto comenzó a componer lo que él mismo llamó una "rara clase de música" que buscaba conciliar el dodecafonismo y el nacionalismo, buscando crear una expresión nueva y moderna de nacionalismo. Guerra Peixe logró producir obras originales y bien concebidas, como el *Trío* para flauta, clarinete y fagot (1948). Cuando se convenció de que el serialismo era incompatible con su deseo de expresar elementos nacionales, dio fin a su participación en el grupo Música Viva. En 1950 se trasladó a Recife, donde pudo dedicarse al estudio de la música folklórica del norte del Brasil. Fue un nacionalista tardío, pero el primer compositor en escribir música nacionalista basada en un extenso conocimiento de la música y las danzas folklóricas, como se aprecia en su *Prelúdios tropicais* para piano (1979).

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Capítulo 5
LOS MOVIMIENTOS DE VANGUARDIA MUSICAL DESDE 1950

Desde alrededor de 1950, la composición musical en Latinoamérica experimentó profundas transformaciones que le condujeron a una gran variedad de estilos y a una diversidad de estéticas. La década de 1950 representó, al mismo tiempo, el fin de una era y el punto de partida de otra. En general, el nacionalismo musical cultivado durante décadas tendió a desaparecer y América Latina se orientó hacia una cultura más cosmopolita, al menos en las ciudades más grandes. Los compositores comprendieron que dentro del proceso de asimilación de elementos externos debía tener lugar una selección natural cualitativa, seguida de una recreación y transformación de los modelos extranjeros, de acuerdo con las condiciones locales prevalentes y las necesidades individuales de cada creador. El compositor latinoamericano de la segunda mitad del siglo comenzó a considerar su propio entorno cultural de un modo total. En un lapso relativamente corto, se conocieron composiciones de la "nueva música" estadounidense o de la vanguardia europea, y pronto se consideraron como parte integrante del medio cultural latinoamericano.

La década de los sesenta vio el surgimiento de nuevas corrientes musicales experimentales en la mayoría de los países del área. Sin embargo, los compositores no siempre tuvieron los apoyos oficiales para la ejecución de sus obras, ni para ser incluidos en las temporadas de las orquestas sinfónicas nacionales, o para la publicación y grabación comercial. La falta de incentivo propició que varios compositores emigraran hacia Europa, Estados Unidos y Canadá, aunque la vida musical se amplió en países como Argentina, Chile, Brasil, México y, en menor grado, Venezuela. La Organización de Estados Americanos patrocinó numerosos festivales que tuvieron lugar en Washington y otras ciudades entre 1958 y 1982, en los cuales se dio a conocer en calidad de estreno mucha de la producción de los nuevos compositores.

En las décadas siguientes, en ciudades como México, São Paulo o Caracas, se empezaron a desarrollar festivales animados por compositores representativos: Manuel Enríquez (México), Gilberto Mendes (Brasil) o Alfredo Rugeles (Venezuela). También contribuyeron en gran medida a la creación de la música latinoamericana los cursos de música contemporánea organizados en Cerro del Toro por parte de Coriún Aharonián (Uruguay) y José María Neves

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

(Brasil), que congregaron a las nuevas generaciones de creadores en torno a figuras consagradas de la composición como Luigi Nono.

De los músicos activos a lo largo de la primera mitad del siglo, Carlos Chávez continuó siéndolo como compositor y maestro, ya que fundó en 1960 el Taller de Composición en el Conservatorio Nacional de Música, donde una nueva generación recibió su formación. Fue en esta época que escribió, ya lejos del nacionalismo de dos décadas atrás, sus cuatro últimas sinfonías, su ópera *El amor propiciado*, más tarde rebautizada como *Los visitantes* (1953-1956), y sus *Soli II, III y IV* (1961, 1965 y 1966, respectivamente), en los que aplicó su teoría de la "no repetición", un sistema de composición que le permitía evitar la secuencia estándar, la simetría y la recapitulación, y "los procedimientos repetitivos implícitos en la técnica serial vienesa". Con la teoría de la "no repetición", Chávez había llegado a un punto en el que su alejamiento de la tonalidad, de la armonía funcional, de los cánones formales tradicionales y de modelos usuales de composición habían quedado atrás, pero lo que parecía un camino hacia adelante acabó convertido en una suerte de callejón sin salida, ya que Chávez no dio el paso necesario para romper con las ligas que lo ataban a la tradición.

Entre los compositores mexicanos, el dodecafonismo no tuvo la aceptación que sus introductores hubieran esperado. Salvo Jorge González Ávila (1925-1993), que elaboró un amplio catálogo de obras, sobre todo para piano, en el sistema de los doce sonidos, otros compositores como Armando Lavalle (1924-1994) tuvieron un tránsito esporádico por este medio. Más interés despertó el uso del atonalismo libre, como lo practicaron Joaquín Gutiérrez Heras (1927) en sus *Variaciones sobre una canción francesa* (1960), su *Sonata simple* (1965) o su *Trío para maderas* (1965); Mario Kuri Aldana (1931), que partió de un estilo neonacionalista influido por Chávez y Revueltas y pasó por el dodecafonismo, llegando a un estilo atonal de texturas muy claras, amplios contrastes tímbricos, armonías disonantes y una gran variedad rítmica. *Los cuatro bacabs* (1960), *Máscaras* (1962), *Xilofonías* (1963) y su quinteto *Candelaria* (1965) reflejan esa inserción en el mundo de la atonalidad libre con algunas reminiscencias de timbres y ritmos mexicanos. En sus años de madurez, Kuri ha regresado a una escritura que recoge sus experiencias en el campo de la música popular, y ha derivado en un estilo que concilia el retorno a la tonalidad con las citas de música popular urbana, como en su *Sinfonía bolero* (1994); Leonardo Velázquez (1935-2000), que también partió de un estilo nacionalista en sus primeras obras, como las *Siete piezas breves* para piano (1952). Sus ballets *Gorgonio Esparza* (1956) y *El brazo fuerte* (1959), y

el poema sinfónico *Cuauhtémoc* (1960) confirmaron su interés por desarrollar un estilo moderno enraizado en fuentes nacionales.

Las técnicas y estéticas de vanguardia tuvieron sus seguidores en México a partir de la década de los sesenta. Los primeros fueron Manuel Enríquez (1926-1994), Héctor Quintanar (1936), Eduardo Mata (1942), Manuel de Elías (1939) y Mario Lavista (1943). Enríquez llegó a ser el compositor más destacado de la vanguardia musical de México y uno de los más importantes de toda Latinoamérica. Desde sus años de estudiante en Nueva York, Enríquez se mantuvo ligado a todos los desarrollos de la música de vanguardia, participando en festivales europeos y estadounidenses de música nueva. Desde los años sesenta escribió música atonal, serial y aleatoria. La influencia del pensamiento de Anton Webern se dejó ver en *Preámbulo* (1961) y en sus *Tres invenciones* para flauta y viola (1964). Los rasgos expresionistas se reflejan en las minúsculas células melódicas que reemplazan el material temático tradicional. Después de 1964 introdujo las operaciones al azar. Sus *Reflexiones* (1964) y su *Sonata para violín y piano* (1964) fueron sus primeras obras en las que usó técnicas aleatorias. Una serie de partituras como *A lápiz* (1965), *Ambivalencia* (1967), el *Segundo cuarteto de cuerdas* (1967), *Díptico* para flauta y piano (1969), *Móvil I* para piano (1969), y *Móvil II* para cualquier instrumento de arco (1969), *Él y ellos* para violín y orquesta de cuerdas (1975) hicieron evidente su compromiso con los principios de la indeterminación, de la notación gráfica, de las formas abiertas y de la experimentación tímbrica. El año de 1967 fue decisivo para la afirmación de sus conceptos y la definición de su actitud estética. *El Segundo cuarteto de cuerdas* de ese año ilustra un giro hacia la forma abierta como resultado de su adhesión al indeterminismo, principio puesto en marcha por John Cage en los años cincuenta. La partitura, enteramente gráfica, abrió nuevos cauces a las sucesivas generaciones de compositores y marcó una distancia con los antecedentes de la música mexicana y con la tradición musical heredada de la cultura occidental. Con esta partitura, innovadora en todos sus aspectos, Enríquez se situó a la cabeza del movimiento vanguardista de México y de América Latina, y alcanzó a ser en la segunda mitad del siglo XX lo que Chávez había sido en la primera en la música mexicana. A lo largo de su carrera, una obra tras otra (sus demás cuartetos de cuerdas, su amplio catálogo orquestal, sus experimentos electrónicos) lo consolidaron como una de las figuras insustituibles de la música latinoamericana.

En su momento, Héctor Quintanar cumplió un papel igualmente renovador, situado en las posiciones más avanzadas de la música de su tiempo. Fue

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

asistente de Carlos Chávez en el Taller de Composición que éste fundara en el Conservatorio Nacional de Música y él mismo lo dirigió entre 1965 y 1972. En obras como *Galaxias* para orquesta (1968), se acercó a las sonoridades de la escuela polaca, que con medios acústicos obtenían timbres de cariz electrónico. En *Aclamaciones* para coro, cinta grabada y orquesta (1967), *Sideral I* para cinta magnética (1968), y *Símbolos* para conjunto de cámara, banda grabada, diapositivas y luces (1969), incursionó en el mundo de la multimedia, y *Ostinato* (1971) y *Sideral II* (1971) fueron obras construidas con medios electrónicos. Quintanar llegó a dirigir el laboratorio de música electrónica del Conservatorio Nacional de Música y fue un pionero en este tipo de creación. También Eduardo Mata tuvo un papel singular en la transformación de los lenguajes musicales en México. Formado en el Taller de Composición del Conservatorio con Carlos Chávez y Julián Orbón, se inclinó hacia un lenguaje de clara influencia expresionista y, sobre todo, weberniana. Las especiales sonoridades de *Improvisaciones núm. 2* para cuerdas y dos pianos (1965), muestran la gran inquietud que Mata tenía por el elemento tímbrico como un aspecto estructural de la obra, aspecto que también se hizo evidente en *Improvisaciones núm. 1* para cuarteto de cuerdas y en la *Sonata* para cello y piano (ambas de 1966). En 1976, Mata decidió dedicarse a la dirección de orquesta, y sólo poco tiempo antes de su fallecimiento dio signos de querer volver a la composición.

Manuel de Elías también mostró actitudes progresistas en la música y se situó entre los compositores vanguardistas de los años sesenta y setenta. Cultivó un estilo serial combinado con procedimientos aleatorios y también prestó atención al medio electrónico. Discípulo de Karlheinz Stockhausen y Jean-Etienne Marie, se orientó hacia una sonoridad expresionista que derivó en un lirismo muy personal en los años ochenta. Su serie de *Vitrales* (1966, 1967, 1969) y la de *Sonantes* (son más de 10 obras, lo mismo para solistas que para orquesta o conjuntos de cámara) concentran lo más característico de sus propuestas: aleatorismo, nuevas sonoridades en instrumentos convencionales, libertad formal, alta densidad expresiva.

Después de Manuel Enríquez, Mario Lavista representa el punto más alto de la creación vanguardista en México. Su aporte no se limita a consideraciones puramente musicales, sino también estéticas, aspecto que estuvo presente en su música desde sus primeras obras. Fue discípulo de Halffter, Chávez y Quintanar. En Europa asimiló enseñanzas de Jean-Etienne Marie, Henry Pousseur, Iannis Xenakis y Stockhausen, así como de Gyorgy Ligeti. De manera personal, se adhirió al conceptualismo de John Cage. *Divertimento* para

quinteto de alientos y diversos objetos sonoros (1968); *Kronos* para relojes despertadores y amplificadores (1968); *Pieza para un(a) pianista y un piano* (1970), que se apoya en la serie de Fibonacci para estructurar los segmentos musicales y en la que el silencio tiene un peso expresivo muy marcado; *Game* para cualquier número de flautas (1970), que construye el discurso sonoro por el encadenamiento arbitrario de diversos módulos; y *Cluster* para piano solo (1973), hacen notoria una mente plena de inventiva que encontró muy temprano su voz personal. Lavista pasó de esta etapa experimental a búsquedas más concretas que derivaron, en los años ochenta, en su etapa neoinstrumentalista. De este periodo son el tríptico para flauta *Canto del alba* (1979), *Lamento a la muerte de Raúl Lavista* (1981) y *Nocturno* (1981), *Cuicani* para flauta y clarinete, *Cante* para dos guitarras (1980), *Marsias* para oboe y copas de cristal (1982), *Reflejos de la noche* para cuarteto de cuerdas (1984), *Madrigal* para clarinete (1985) y su ópera *Aura* (1987-1988).

La participación de la música cubana en los movimientos de vanguardia se dio al calor del impulso cultural que le imprimió a la isla la Revolución de 1959. La mayoría de los miembros del Grupo Renovación Musical continuaron muy activos durante el periodo posterior al triunfo revolucionario. José Ardévol se interesó en el atonalismo y el serialismo. Su *Música* para orquesta de cámara (1957) y el *Tercer cuarteto de cuerdas* (1958) muestran esa nueva tendencia. Durante los primeros años de la Revolución cubana, Ardévol desempeñó un papel importante como director nacional de Música en la reorganización musical del país. Desde mediados de los años sesenta, combinó un estilo serialista posweberniano con algunas técnicas aleatorias y amplió su interés a los temas políticos, como es el caso de la cantata *La victoria de Playa Girón* (1967), *Música para guitarra y pequeña orquesta* (1967) y la cantata *Ché Comandante*, sobre un texto de Nicolás Guillén (1969). Otros miembros del grupo Renovación Musical (Gramatges, Argeliers León) se desarrollaron junto con él, y surgieron algunos nuevos compositores que llevaron la música cubana a un lugar de primer nivel, principalmente Leo Brouwer, Juan Blanco, Carlos Fariñas y Roberto Valera.

Harold Gramatges desarrolló técnicas seriales y aleatorias en *La muerte del guerrillero,* sobre un texto de Nicolás Guillén (1968), y la *Cantata para Abel,* para narrador, coro mixto y diez percusionistas (1974). Edgardo Martín (1915-2004), otro discípulo de Ardévol, contribuyó a la construcción de una expresión cubana moderna una vez consolidada la revolución cubana. Varias de sus obras de los años sesenta reflejan sus convicciones políticas. Las canciones *Cuatro cantos de la Revolución* (1962), *Así Guevara* (1967), la cantata

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Cantos de héroes para soprano, barítono y orquesta (1967), y *Cinco cantos de Ho* para soprano, flauta, viola y piano, con textos de Ho Chi Minh (1969) revelan un lenguaje ecléctico. Argeliers León, después de estudiar con Nadia Boulanger en los años cincuenta, se apegó a un estilo moderno cubano en obras como *Akorín* para piano (1956), *Danzón núm. 3* para piano (1957) y *Cuatro danzas cubanas* para orquesta de cuerdas (1959). En los años siguientes incursionó en la música aleatoria y en la electrónica.

En la década de los cincuenta apareció en Cuba un grupo importante por las innovaciones que impulsó la composición musical en la isla. Los más destacados fueron Juan Blanco (1920-2008), Aurelio de la Vega (1925), Carlos Fariñas (1934-2004) y Leo Brouwer (1939). Aurelio de la Vega, residente en Los Ángeles, California, desde finales de los años cincuenta es, junto a Julián Orbón, un músico que alcanzó una enorme proyección internacional. Después de una afiliación temprana al posimpresionismo y al romanticismo modernista de Symanowski, en los años cincuenta, con el ciclo de canciones *La fuente infinita* (1944), viró hacia un lenguaje cromático combinado con un poderoso impulso rítmico, para orientarse luego hacia la atonalidad, la experimentación electrónica y la música aleatoria. *Estructuras* para piano y cuarteto de cuerdas (1962), *Vector* para sonidos electrónicos (1963), *Segmentos* para violín y piano (1964), *Variantes* para piano (1964) e *Interpolaciones* para clarinete solo (1965), reflejan una escritura virtuosística para los instrumentos, uso de microtonos, búsquedas tímbricas y combinaciones de color muy expresivos. De la Vega empleó la indeterminación en piezas como *Olep ed arudamot* (retrógada de *Tomadura de pelo*, 1976), para instrumentación no especificada, y *The Infinite Square*, donde los grafismos plantean un nuevo lenguaje sonoro (1974). Tanto Blanco como Fariñas tuvieron un papel destacado en la composición de música electrónica y aleatoria. El *Contrapunto espacial* de Blanco (1965-1966) dio comienzo a una serie de obras que tienen en cuenta la colocación de las fuentes emisoras de sonido en diferentes puntos del espacio acústico y la ubicación de parlantes que difunden los sonidos previamente grabados. Entre ellas está *Poema espacial núm. 3* (1968), la cual incorpora sonido y luz e incluye cuatro cintas magnéticas distribuidas en 37 altavoces durante la ejecución. Fariñas no fue a la zaga en sus búsquedas de nuevos recursos composicionales. Su *Oda a Camilo* (1964) es una obra serial con estructuras melódico-temáticas muy definidas, pequeños elementos aleatorios y eventos melódicos sin compás. En *Relieves* para orquesta (1969), los instrumentistas tocan moviendo la cabeza de un lado a otro, buscando que el sonido se mueva en el espacio y pase de un instrumento a otro. En *Aguas te-*

rritoriales para cinta electrónica (1984), Fariñas logró construir un discurso sonoro a partir de la transformación electrónica del sonido grabado de una gota de agua.

Leo Brouwer se ha convertido en un clásico en vida, y desde joven alcanzó una trascendencia que mucho contribuyó a poner la música de vanguardia cubana en un primer plano. Su *Sonograma I* para piano preparado (1963) es considerada la primera partitura aleatoria compuesta en Cuba. Después de la Revolución cubana, sus vínculos con la vanguardia polaca (Penderecki, Lutoslawski) y con Luigi Nono lo llevaron a adoptar con más facilidad las técnicas de la música nueva. En 1965 compuso la obra de cámara más importante de toda la década de 1960 en Cuba: *Dos conceptos del tiempo* para 10 instrumentos, en la que el compositor resuelve la dicotomía sonido-silencio. *Conmutaciones* (1966) da lugar a tres intérpretes colocados en el escenario en forma triangular que manipulan 23 instrumentos de percusión. Es una obra con un cierto grado de teatralidad, sobre todo por la mucha actividad que se genera en escena. Brouwer utiliza de manera pronunciada el aleatorismo y todo un sistema de símbolos gráficos que se traducen en notas seleccionadas por los intérpretes, quienes, a su vez, deben realizar improvisaciones sobre elementos y esquemas apriorísticos. *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo* (1969) es una obra que emana de grandes acumulaciones sonoras, de *cluster* generados a partir de la superposición gradual de ideas y frases, lo mismo con citas de Bach, Beethoven, Mozart, Stravinsky, Chaikovski, Bartók, Mendelssohn, Haendel, Strauss o Liszt que con las sonoridades del autor que, por momentos, logra desplazar a los clásicos. El elemento de choque entre el pasado y la modernidad es muy fuerte. Su estreno planteó que más allá del aparente *collage*, Brouwer imprimía a su obra una visión poética: la transformación de los grandes clisés en una contemporaneidad. Una visión similar se halla en la *Sonata pian e forte* para piano (1970), en la que también hay citas de la *Sonata pian e forte* de Gabrieli, de obras de Scriabin, Beethoven y Szymanowski alternadas, a la manera de un rondó, con música del propio Brouwer. Este tipo de planteamientos, de insertar la modernidad cubana en la gran tradición musical de Occidente, sirvió de inspiración y pauta a numerosos compositores de todo el continente, y le dio a Brouwer un reconocimiento más amplio que a sus colegas. Brouwer también tuvo que ver con la gestación de proyectos musicales como el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica), donde coincidió con Pablo Milanés, Martín Rojas, Eduardo Ramos, Noel Nicola, Vicente Feliú y Silvio Rodríguez, y hacia 1972 dio origen al Movimiento de la Nueva Trova. Por otra

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

parte, compuso mucha música para el nuevo cine cubano, llegando a colaborar con Santiago Álvarez en el multipremiado documental *Hanoi, martes 13*; con Tomás Gutiérrez Alea en *Memorias del subdesarrollo*; con Humberto Solás en *Lucía;* y con Manuel Octavio Gómez en *La primera carga del machete*. Extraordinario guitarrista, Brouwer ha enriquecido el repertorio para su instrumento con un considerable número de obras. Es uno de los músicos esenciales de toda la América Latina durante la segunda mitad del siglo XX.

En el ámbito centroamericano destacó la figura de Esteban Servellón (1921), quien no sólo escribió obras de cuño nacionalista (el poema sinfónico *El Cipitín*), sino que introdujo en su país, El Salvador, el estilo atonal con su poema sinfónico *Fetón* (1955). Por su parte, Gilberto Orellana padre (1920), cultivó un estilo nacionalista guatemalteco basado en una escala musical inventada por él. Sus obras presentan elementos abstractos y experimentales dejando la rigidez del romanticismo, como puede notarse en *Fantasía en el bosque*. Desde alrededor de 1946, el panameño Roque Cordero escribió algunas de sus obras más significativas en un lenguaje casi exclusivamente serialista. Primero de manera dodecafónica, como en su *Sonatina* para violín y piano (1946), aunque de modo libre, con repeticiones melódicas y armónicas. Su *Segunda sinfonía* (1956) ejemplifica su escritura serial madura, en la que combina frecuentes *ostinatti*, uno de los cuales deriva del ritmo de la cumbia. El logro más importante de esta obra fue hallar el punto de encuentro entre las nuevas técnicas de composición y la tradición popular, y poder demostrar que la pugna entre modernidad y tradición no era insuperable. La obra fue premiada en el Concurso Latinoamericano de Composición patrocinado por la Fundación José Ángel Lamas de Caracas (1957). Durante los años sesenta, Cordero refinó sus procedimientos y técnicas serialistas, aunque conservando los mismos rasgos y características generales, con excepción de una creciente preocupación por los efectos tímbricos y la aplicación de ritmos intrincados. El *Concierto para violín* (1962) y la *Tercera Sinfonía* (1965) muestran un tratamiento análogo del ritmo, con el sabor latino de la hemiola, pero también una nueva irregularidad de puntuación y fraseología. En los años de la vanguardia musical, Cordero fue el músico más importante del área centroamericana, aunque fijara su residencia a partir de 1965 en Bloomington, Indiana, y luego en Illinois hasta su jubilación en 1987.

Como fruto de la educación recibida en Buenos Aires en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (el famoso CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella, que dirigía Alberto Ginastera, el guatemalteco Jorge Sarmientos (1931) impulsó en su país las modernas tendencias vanguardistas,

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

manifiestas en piezas como *Hommage* para orquesta de percusiones (1969) y *La muerte de un personaje* para orquesta (1970). Su paisano Joaquín Orellana (1937), también formado en el CLAEM de Buenos Aires, experimentó con diversas técnicas contemporáneas, pero lo más relevante es que, a falta de un laboratorio de música electrónica en su país, trabajó en el desarrollo de nuevas fuentes sonoras que suplieran las carencias materiales para componer, de suerte que inventó y construyó instrumentos de manera artesanal. Fundó el grupo de Experimentación Musical (1974), con el cual montó obras como *Primitiva I* y *Cantata dialéctica*. Entre 1977 y 1982 trabajó con sus discípulos David e Igor de Gandarias, desarrollando una serie de talleres de música experimental en Guatemala. La repercusión de su trabajo en el extranjero se inició cuando participó como maestro de los Cursos de Música Latinoamericana en Uruguay y Brasil, y cuando su obra *Imposible a la X* para sonidos electrónicos (1980), obtuvo una mención especial en el festival de Bourges, Francia.

En Puerto Rico, Héctor Campos Parsi, que comenzó su carrera como compositor nacionalista, cambió al neoclasicismo en los años cincuenta y al atonalismo y serialismo en los años sesenta, como quedó manifiesto en *Columnas* (1966) y *Círculos* (1967), y transitó por la música electrónica en *Kolayia* para orquesta, percusión y banda magnética (1963). El compositor portorriqueño que mejor se adhirió a las técnicas modernas fue Rafael Aponte-Ledée (1938). Discípulo de Cristóbal Halffter en Madrid, y de Ginastera y Gerardo Gandini en el CLAEM de Buenos Aires, siguió varias tendencias que incluyen el serialismo, la música electrónica y la aleatoria, en obras como *Presagio de pájaros muertos* para actor y cinta magnética (1966), *Impulsos… in memoriam Julia de Burgos* para orquesta (1967), y *SSSSS*^{2} para contrabajo solista, tres flautas, trompeta y percusión (1971).

Hasta mediados de la década de los sesenta la música venezolana siguió la tendencia nacionalista, y sólo tras la creación del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), que promovió festivales de música contemporánea y la creación de un laboratorio de música electrónica, se pudo crear un ambiente propicio para el desarrollo de nuevas maneras de componer música. Fruto tardío del desarrollo cultural del país, el nacionalismo venezolano encontró en Antonio Estévez (1916-1988) al más representativo exponente de la etapa que se ha denominado del "nacionalismo objetivo", y cuya mejor expresión es la *Cantata criolla* (1954), sobre texto poético de Alberto Arvelo Torralba, e inspirada en una leyenda popular. Para la década de los setenta, Estévez decidió actualizar su lenguaje y compuso obras como *Cosmovibrafonía I* y *Cosmovibra-*

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

fonía II para medios electrónicos. Por su parte, Rhazés Hernández López (1918-1991) introdujo el atonalismo en el país con su obra *Casualismos* (1961). Quien dominó todas las técnicas de la música de vanguardia es Alfredo del Mónaco (1938), un magnífico compositor que cultivó la veta electrónica (*Cromofonías I*, 1967, y *Tres ambientes coreográficos*, 1970) y ensayó la creación a través de medios computarizados (*Synus-17/2511271,* 1972). *La noche de las alegorías* (1968), escrita con la técnica del serialismo integral, fue la primera obra no nacionalista que recibió el Premio Nacional de Música. Su *Túpac Amaru* para orquesta (1977) se convirtió en la síntesis conceptual que resumió su pasado creativo. Del Mónaco logró en esta obra, a través de instrumentos convencionales, un refinado acercamiento a las sonoridades electrónicas. La alta calidad de la música de Del Mónaco hizo que en el 2003 recibiera el Premio Tomás Luis de Victoria, el más importante premio de música en el área iberoamericana, equivalente al Premio Cervantes de literatura.

Los músicos colombianos que abordaron las técnicas contemporáneas son Fabio González Zuleta, Blas Emilio Atehortúa y Jacqueline Nova. González Zuleta (1920) ha cultivado las formas clásicas junto con elementos politonales, seriales y atonales (*Concierto para violín*, 1958; *Tercera sinfonía,* 1961, y *Quinteto abstracto para vientos*, 1961). En el camino hacia la abstracción completa se encuentra su *Octava sinfonía* (1971), elaborada sobre parámetros matemáticos, cercana al dodecafonismo. Blas Emilio Atehortúa (1933), becario del CLAEM en 1963-1964 y 1966-1968, fue reconocido a mediados de los años sesenta como uno de los primeros compositores colombianos vanguardistas. Su música combina una rica imaginación rítmica con mezclas de color de buen efecto, especialmente aquellas que involucran percusión, como en *Concertante* para timbales y orquesta de cuerdas (1968). En sus *Cinco piezas breves* (1969) y en *Partita* (1972) utilizó las técnicas seriales con absoluta libertad. Otros compositores importantes que han abordado el serialismo, la música aleatoria, la electrónica o la música concreta son Jesús Pinzón Urrea, Germán Borda, Guillermo Rendón, Francisco Zumaqué y Eduardo Carrizosa. Mención aparte merece Jacqueline Nova (Gante, Bélgica, 1935-Bogotá, 1975), criada desde niña en Bucaramanga y también discípula de Ginastera en el CLAEM, quien entre 1965 y 1975 representó la tendencia más radical de la nueva música colombiana. "Lo nuevo debemos abordarlo como una necesidad, no como una fórmula. Lo nuevo se producirá por necesidad histórica", manifestó Nova en 1969 en una de sus audiciones radiales del ciclo "Asimetría", dedicadas a la difusión de la música contemporánea. Su obra, sometida a una rigurosa condensación de ideas y a una extraordinaria economía de medios,

rompió con muchos de los esquemas de lo que en ese entonces se entendía por la "música latinoamericana". Entre sus composiciones más significativas se cuentan *Mesure* para violonchelo y piano (1965); *Doce móviles* para orquesta de cuerdas (1965), premiada en 1966 en el III Festival de Música de Caracas; *Oposición-fusión* para cinta magnética (1968); y *Creación de la tierra* (1972), obra electroacústica compuesta sobre algunos de los cantos acerca de la creación del mundo de los indígenas Tunebo, de Colombia, y procesada en el Estudio de Fonología de la Universidad Nacional de Buenos Aires, cuando ya el CLAEM había desaparecido y meses antes de que el propio Estudio de Fonología cesara sus actividades. Para la difusión de la música contemporánea y de su propia obra fundó la Agrupación Música Nueva, proyecto al cual le dedicó enérgicamente los últimos años de su vida. Diversos músicos latinoamericanos (Mario Gómez-Vignes, Graciela Paraskevaídis, Coriún Aharonián, Héctor Tosar) han visto en su obra una manifiesta voluntad de perfección, una claridad absoluta de ideas constructivas y un rigor estricto en el manejo del sonido. Fue una de las compositoras que con su obra definió el sentido de lo nuevo en la música latinoamericana y contribuyó elocuentemente a la transformación de ésta. Por ello se le ubica entre los creadores vanguardistas más importantes del continente.

El único compositor ecuatoriano que desde 1950 desarrolló una línea de estética experimental es Mesías Maiguashca (1938). Formado en el Conservatorio de Quito, en el Eastman School y en el CLAEM, trabajó en estrecho contacto con Karlheinz Stockhausen en el Estudio de Música Electrónica de la Radio de Colonia, Alemania. Afincado en este país compuso *Hör Zu* para cinta magnética (1969), A *Mouth Piece* para voces amplificadas (1970) y *Ayayayayay* (1971) para cinta magnética. Otras obras incluyen su *Segundo cuarteto de cuerdas* con música electrónica en vivo (1967), *Übungen für Synthesizer* (1972) y *Oeldorf 8* para cuatro instrumentistas y cuatro cintas magnéticas (1973). Un compositor destacado, pero a medio camino entre el estilo nacionalista y las corrientes contemporáneas fue Gerardo Guevara (1930), pero por lo mismo sirvió de vínculo entre las generaciones anteriores de creadores y las más jóvenes. Se conocen su ballet *Yahuar Shungo* (1957), *Albazo núm. 1* para piano (1958) y la *Cantata de la paz* para barítono, coro y orquesta (1964). Luis Humberto Salgado (1903-1977), más allá de su filiación nacionalista, exploró en nuevos lenguajes abordando una mezcla de dodecafonismo y melodismo autóctono en *Microdanza* (1944) y en su *Sanjuanito futurista* (1944).

En Perú, la evolución musical estuvo en manos de compositores nacidos en los años veinte y treinta, que reaccionaron en contra del nacionalismo "de

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

tarjeta postal", como solían decir, pero en sus obras se decantaron una serie de elementos de la tradición musical de Perú, lo mismo populares que cultos o de procedencia telúrica que asimilados de Europa. Enrique Iturriaga (1918) despliega en sus obras una tentativa de integración de aspectos nativos y europeos. Por ejemplo, el efecto modal mayor-menor que resulta del uso de sucesivas terceras paralelas mayores y menores, característico de la música popular de Arequipa. Su *Canción y muerte de Rolando* para voz y orquesta, sobre textos de Jorge Eduardo Eielson (1947), es una obra ajena a la tradición nacionalista que compartió preocupaciones estéticas con la poesía y la pintura joven del momento. La *Suite para orquesta* (1957), que ganó el Premio del Festival de Música de Caracas, exhibe una escritura politonal y una original vitalidad rítmica. En la década de 1960, Iturriaga se aproximó al dodecafonismo con *Vivencias* para orquesta (1965), en la que usa la técnica serial con gran refinamiento. En el *Homenaje a Stravinsky* para orquesta y cajón solista (1971), retornó a procedimientos neoclásicos. Formado en los Conservatorios de Lima y Santiago de Chile, Celso Garrido-Lecca (1926) desarrolló un estilo en el cual convergen las prácticas musicales contemporáneas (armonías basadas en cuartas o quintas, atonalismo, dodecafonismo, música aleatoria y aun obras de perfil electroacústico). Entre sus obras importantes se cuentan *Laudes* para orquesta (1962); *Elegía a Machu Picchu* para orquesta (1965); *Intihuatana* para cuarteto de cuerdas (1967), y *Antaras*, para doble cuarteto de cuerdas y contrabajo (1968), las cuales colocaron la música peruana en un insospechado nivel de actualidad. Más tarde, en relación con los cambios políticos de Chile (donde residió hasta 1973) y del continente, enfrentó una reutilización directa del material folklórico, como en su cantata *Donde nacen los cóndores* (1976), para luego retornar a su lenguaje de avanzada que sintetiza diversos recursos y que lo consolidó como un creador de primera línea. Su *Cuarteto de cuerdas núm. 2* (a la memoria de Víctor Jara, 1988) y *Trío para un nuevo tiempo* para violín, chelo y piano (1986), derivan sus materiales de canciones de Víctor Jara y Violeta Parra. Enrique Pinilla (1927-1989), por su parte, se arriesgó con todas las técnicas de la música de vanguardia, cultivó el lenguaje politonal, el atonal y más tarde procedimientos seriales y de música electrónica. La influencia de su maestro Boris Blacher se manifestó en el cuidadoso tratamiento de metros variables. En su *Estudio sobre el ritmo de la marinera* para piano (1959), exploró eficazmente variaciones rítmicas y métricas. En *Canto* (1961), *Festejo* (1966) y *Evoluciones I* (1967) desarrolló un concepto orquestal de gran complejidad que incluía la superposición de texturas contrastantes.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

La obra de Edgar Valcárcel (1932-2010) es trascendente no sólo a nivel nacional, sino de amplia proyección internacional por su gran dosis de creatividad y solidez técnica. Salió de Lima al Hunter College de Nueva York y luego al CLAEM de Buenos Aires. Su desarrollo como compositor reflejó la libertad intelectual del creador y su propósito de teñir de rasgos singulares las expresiones de la nueva música surgida en el continente en los años sesenta. Abordó todas las técnicas, desde los procedimientos dodecafónicos hasta los electrónicos y aleatorios, incluyendo los medios mixtos. Resultan emblemáticas obras como *Hiwaña Uru* (*Día de la muerte*, en aymara, 1967) para 11 instrumentos; su serie *Checán* (*Amor,* en mochica) para diversas conformaciones instrumentales o vocales; su *Canto coral a Túpac Amaru* para coro, percusiones y sonidos electrónicos (1968), y *M'karabotasaq Hachaña* para orquesta (1973). En sus obras de homenaje a músicos como Stravinsky, Ives, Duparc o Falla buscó interactuar citas de obras de estos autores con materiales propios. Valcárcel ha ejercido una notoria influencia en las generaciones más jóvenes de compositores de Perú. César Bolaños (1931) desarrolló una de las más originales obras de la música peruana. Asistió al CLAEM, puso especial empeño en la composición con medios electrónicos y multimedia, y fue uno de los pioneros en la aplicación de las computadoras a la creación musical. Fue allí donde compuso *Intensidad y altura*, sobre el poema homónimo de César Vallejo, su primera pieza electrónica (1964). Un grupo de obras denominadas ESEPCO (Estructuras Sonoro-Expresivas por Computación) le sirvieron para poner en práctica el concepto de "teatro musical", y en las cuales la acción escénica constituye parte integral de la ejecución instrumental, como ocurre en *Homenaje a las palabras no pronunciadas* o *Canción sin palabras* (ESEPCO II) para piano con dos ejecutantes, actor y cinta grabada. Entre sus obras con medios mixtos destacan *Alfa-omega*, sobre textos bíblicos, para dos recitantes, coro mixto teatral, guitarra eléctrica, contrabajo, percusiones, bailarines, cinta, proyecciones, luces y amplificación microfónica (1967), y *Ñacahuazu* (1970), en la que múltiples estratos de sonidos producidos de modo aleatorio por 21 o más instrumentistas, y palabras tomadas del diario del Ché Guevara en Bolivia, constituyen la base de la obra.

Pocos compositores han cultivado estilos no nacionalistas en Bolivia. Quizá los más importantes en la etapa vanguardista son Florencio Pozadas, Alberto Villalpando y Atiliano Auza León. Villalpando (1942), como muchos compositores de esta época, se formó en el CLAEM con Alberto Ginastera, y en 1971 trabajó con Stockhausen en el Estudio de Música Electrónica de Colonia. Comenzó utilizando el serialismo en su *Primer cuarteto de cuerdas* (1964) y

Variaciones tímbricas para soprano y conjunto de cámara (1966). Las técnicas electrónicas y aleatorias integraron sus obras posteriores, entre ellas *Danza para una imagen perdida*, ballet para orquesta (1970); *Mística núm. 3* (1970) para instrumentos con micrófono de contacto y banda magnética, y *Mística núm. 4,* para cuarteto de cuerdas, piano y cinta magnética (1970). Auza León (1928), que también pasó por las aulas del CLAEM, incursionó en el dodecafonismo en su *Preludio, Invención, Passacaglia y Postludio* (1966), utilizando la serie interválica de Dallapiccola, y más tarde se acercó al estilo puntillista postweberniano. Guiado por Ginastera, se orientó a explotar células motívicas de la música popular boliviana en un intento de creación más universal y sin alejarse de preceptos vanguardistas. De esta tendencia son *Anfiblásyula* para piano; *Trío* para vientos; *Estructuras* para 11 solistas, y *Khipu núm. 1* para violín y piano. Pozadas (1939-1968) fue pionero en el uso de técnicas post seriales y la música electroacústica. Becario del CLAEM, compuso sus *Tres coros bolivianos*, con los que ganó en 1965 el premio Luzmila Patiño en Cochabamba. En 1968 murió en un accidente de tránsito.

Fue en los años cincuenta y sesenta que surgió en Chile una generación notable de creadores musicales, entre los cuales vale la pena mencionar a Eduardo Maturana, Gustavo Becerra-Schmidt, Federico Heinlein, León Schidlowsky, Fernando García, Luis Advis, Cirilo Vila, Sergio Ortega y Gabriel Brncic, y a ellos se integró el peruano Celso Garrido-Lecca, que vivió en Chile entre 1951 y 1973. Un hecho significativo de esta etapa fue la irrupción generalizada en el escenario creativo chileno del dodecafonismo, definitorio en la obra de muchos compositores de este momento (Maturana, Becerra, Schidlowsky), y, a su vez, se constituyó en elemento de renovación en la música de compositores ya consagrados (Alfonso Letelier, René Amengual y Juan Orrego Salas). Hacia 1955 se iniciaron los primeros experimentos de música electrónica en la Universidad Católica de Chile debido a la iniciativa de los compositores Juan Amenábar y José Vicente Asuar, a la que se sumaron los aportes de Gustavo Becerra-Schmidt y León Schidlowsky. Chile se erigió como un país líder en Latinoamérica en el cultivo de la música electroacústica, proyectándose la labor de Asuar en los entornos latinoamericano, estadounidense y europeo. Asuar escribió, además, las primeras obras estructuradas mediante procesos computacionales, y fue él quien, junto con Becerra-Schmidt, Amenábar y Hernan Ramírez, exploró por primera vez en Chile la indeterminación en la creación musical.

Entre los de mayor originalidad está Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010). Habiendo comenzado a componer en un estilo neoclásico, hacia 1955

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

incursionó en el serialismo, aunque ceñido a los conceptos formales clásicos. Para compensar la falta de elementos estructurales tonales, Becerra puso énfasis en las relaciones temáticas en una forma altamente condensada. Diseñó sus fórmulas melódicas a partir de la cantilación bíblica judía (en los movimientos lentos), le dio creciente importancia al contrapunto y buscó alcanzar un compromiso entre las técnicas tradicionales y las contemporáneas. Sus *Cuartetos* 4, 5 y 6 y su *Sinfonía num. 2* ilustran estos rasgos. Durante los años sesenta, introdujo técnicas aleatorias en sus obras, como en la *Tercera sinfonía* (1960), los *Conciertos núm. 1 y 2* para guitarra (1964 y 1968) y el oratorio *Machu Picchu* (1966), sobre un poema de Pablo Neruda. El pensamiento estético de Becerra se moldeó por sus inquietudes sociopolíticas. Marxista militante, recurrió a textos de poetas como Pablo Neruda, Gabriela Mistral o Nicanor Parra, o a otros sobre asuntos como la muerte de Lenin, la Guerra de Guerrillas, la Revolución guatemalteca, la Guerra de Vietnam y la muerte de Salvador Allende (en su obra *Chile 1973* para voz y orquesta de cámara). La suya es una filosofía estética moderna —resultado de las experiencias del Tercer Mundo— en la cual el artista es concebido como un humanista y el arte como una superestructura, de acuerdo con el pensamiento de Marx y Luckacs.

Los primeros compositores chilenos propiamente vanguardistas son León Schidlowsky y Fernando García. Schidlowsky (1931) fundó la Asociación Musical Tonus para la difusión de la música nueva. Su producción revela una fase de estilo expresionista y dodecafónico, seguido de una adhesión al serialismo integral y luego a la corriente de la música aleatoria. Sus distintas etapas están ejemplificadas en *Seis miniaturas* (1952), escritas bajo la influencia de Schoenberg y Webern; *Ocho estructuras* para piano, de corte puntillista (1955); *Nacimiento* (1956), el primer ejemplo de música concreta en Chile, totalmente elaborada en cinta magnetofónica; *Amatorias* (1962), en las que están serializados todos los parámetros musicales, y *Estudiante baleado* para voz y piano (1967), que incluye manipulación directa de las cuerdas del piano y una mezcla de canto y grito.

Fernando García (1930) también abordó el lenguaje serial y dodecafónico desde sus primeros trabajos. Como Becerra-Schmidt y Shidlowsky, siempre mostró una profunda preocupación por las condiciones sociopolíticas y culturales de América Latina, y ello se reflejó en la manera de designar sus obras. *América insurrecta* (1962) y *La tierra combatiente* (1965), sobre textos de Neruda, reflejan claramente su postura ideológica. En ellas prevalece un claro gesto de autonomía y afirmación de una voz americana contemporánea, y con ellas contribuyó a cancelar el forzado antagonismo entre tradición y modernidad,

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

nacionalismo y universalismo. Sus obras seriales reflejan un cuidado especial en el tratamiento del color sonoro. La percusión y otros recursos tímbricos abundan en obras como *Estáticas* para orquesta (1963), y *Sombra del paraíso* para tenor, clarinete, fagot, violín, chelo y percusión (1963). En los años de la dictadura militar de Pinochet, se exilió primero en Perú (1973-1977) y luego en Cuba (1977-1989), para retornar más tarde a su país, donde obtuvo en 2002 el Premio Nacional de Música.

Ya se ha mencionado el papel que jugaron Juan Amenábar y José Vicente Asuar en el desarrollo de la música electrónica en Chile. Amenábar (1922-1999) experimentó por primera vez con este medio mientras trabajaba en la radio chilena. Se le encargó la creación del Taller Experimental de la Universidad Católica de Santiago. Su pieza *Los peces* (1957) —considerada por lo general como la primera composición hecha en cinta magnética en Latinoamérica— se produjo en ese taller. Sus obras electrónicas posteriores incluyen *Klesis (Invitación*, 1969), la música del ballet *El vigía del personal* (1968), *Música continua* (1969) y *Ludus vocalis* (1971). José Vicente Asuar (1933) compuso *Variaciones espectrales* en 1959, la cual probablemente es una de las primeras obras creadas en América Latina utilizando sólo sonidos electrónicos, y continuó prestando atención al medio electrónico durante los años sesenta, ya sea trabajando exclusivamente sobre cinta magnética o incorporando sonidos electrónicos en obras para conjuntos instrumentales. La pieza *Preludio La noche I*, elaborada en el estudio electrónico de Karlsruhe en 1961, usa señales sinusoidales puras y sigue un esquema formal bien definido. En obras posteriores (*Estudio aleatorio*, 1962; *La noche II*, 1966; *Catedral,* 1967, y *Kaleidoscopio*, 1967) mantuvo siempre una aproximación muy sensitiva al sentido del tiempo, a la variedad de timbres y a la estructura, y empleó muchos modificadores de señales y otros aparatos disponibles en la tecnología de la música electrónica. En 1973 editó *El computador virtuoso* (músicas de Debussy, Bach, Ravel, Chopin y Falla) para el sello discográfico IRT junto al Grupo de Investigaciones en Tecnología del Sonido de la Facultad de Ciencias y Artes musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, en el cual consolidó su proyecto de utilizar la computadora como intérprete comandando el instrumental electrónico.

En Argentina se desarrolló desde 1950 la vida musical más floreciente de América Latina, lo cual se debió a la renovada vitalidad de sus instituciones, como el Teatro Colón y la Asociación Wagneriana, las numerosas orquestas sinfónicas estatales, el surgimiento de actividades de música nueva en la universidades nacionales y privadas, y el buen nivel de desarrollo de los centros de formación musical. Entre estas últimas, el Centro Latinoamericano de Altos

Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires cumplió un papel de primer orden en la formación de compositores argentinos y de otros países del continente. Establecido en 1962 por Alberto Ginastera, el CLAEM recibió compositores con becas bianuales e invitó a los más importantes compositores contemporáneos de los años sesenta (Olivier Messiaen, Iannis Xenakis, Luigi Nono, Aaron Copland, Luigi Dallapiccola, Ricardo Malipiero, Bruno Maderna, Cristóbal Halffter, Roman Haubenstock-Ramati y Vladimir Ussachevsky) para dirigir seminarios de composición; fundó un laboratorio de música electrónica (dirigido por Francisco Kröpfl) y promovió conciertos con obras de los becarios y festivales de música contemporánea en colaboración con la Sociedad Argentina de Música Contemporánea. Hasta que dejó de funcionar, en 1971, el CLAEM promovió las técnicas más avanzadas de composición de la época. El maestro de composición fue Alberto Ginastera, quien trabajó con la asistencia del compositor argentino Gerardo Gandini. En el CLAEM se formó un nutrido grupo de compositores latinoamericanos que impulsaron todos los cambios en la música de nuestro continente y le dieron nueva vitalidad y proyección. También surgieron agrupaciones que impulsaron la presentación de obras de música nueva. Entre ellas, la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina, que fundaron en 1957 Mario Davidovski y Alcides Lanza; la Agrupación Euphonia (más tarde conocida como Agrupación Música Viva), gestada por Gerardo Gandini y Armando Krieger en 1959, y la Unión de Compositores de Argentina, que nació por iniciativa de Rodolfo Arizaga en 1964.

Desde 1950 estuvieron activas en Argentina tres generaciones de compositores. De la primera —nacidos antes de 1920— sobresalieron Juan Carlos Paz y Alberto Ginastera. Paz, el pionero de las nuevas técnicas contemporáneas como el dodecafonismo en plena época nacionalista, en los años cincuenta había llegado a un callejón sin salida. Pero en la década siguiente se aventuró en el atonalismo libre y aun en la música aleatoria. Su lenguaje de los años sesenta retuvo una calidad posweberniana, especialmente en el tratamiento puntillista del timbre y en la alta concentración del pensamiento. Así lo evidencian *Continuidad* para orquesta (1960); *Invención* para cuarteto de cuerdas (1961); *Galaxia* para órgano (1964), y *Núcleos* para piano (1962-64), en los que experimentó con técnicas aleatorias.

Ginastera dejó atrás su veta nacionalista y abordó nuevos procedimientos composicionales, entrando en una fase de corte neoexpresionista que comenzó con su *Segundo cuarteto de cuerdas,* de corte dodecafónico, combinado con recursos politonales, no seriales o libremente atonales (1958). De este periodo

es su *Cantata para América mágica* (1960) para soprano y un amplio conjunto de percusiones (53 instrumentos que incluyen dos pianos). En seis secciones, la cantata pone en música poemas de origen precolombino, como un homenaje a las antiguas civilizaciones americanas. La evocación de ese mundo ancestral está lograda a través de medios contemporáneos. Junto a las técnicas seriales, la obra refleja la intrincada mezcla de timbres y de estructuras rítmicas de mucha música del siglo XX. La voz es tratada de manera angular, con amplios saltos interválicos, cromatismos e inflexiones microtonales. También de los años sesenta son sus óperas *Don Rodrigo* (1963), *Bomarzo* (1966) y *Beatrix Cenci* (1971), típicamente expresionistas, tanto en la estética —guardan una relación con el *Wozzeck* de Alban Berg— como en la técnica musical. Todas ellas implican situaciones trágicas que surgen de estados neuróticos de temperamentos morbosos y patológicos. Dos temas específicamente relevantes en la sociedad occidental, el sexo y la violencia, son enfatizados especialmente. El extraordinario éxito de estas óperas en Buenos Aires, Nueva York y Washington se debió no sólo a sus adecuados libretos, sino también al vasto espectro de medios musicales puestos en acción, que incluyen una mezcla de atonalidad, técnicas seriales y procedimientos aleatorios, una simetría estructural y un conjunto de medios instrumentales y vocales de excepción.

Entre los compositores de la generación siguiente, nacidos después de 1920, sobresalen Roberto Caamaño, Hilda Dianda, Francisco Kropfl y Alcides Lanza. Caamaño (1923-1993) fue el más importante compositor neoclásico al iniciarse la década de 1950. Su *Cantata para la paz* para solistas, coro y orquesta (1969), reveló su total conocimiento de las técnicas tradicionales de composición, especialmente del contrapunto. Hilda Dianda (1925-1987) es una de las primeras compositoras que incursionó en la música electrónica. En 1958, con el patrocinio del gobierno francés, viajó a París y se puso en contacto con el Grupo de Investigaciones Musicales, dirigido por Pierre Schaeffer, creador de la música concreta. Posteriormente trabajó en el Estudio de Fonología de Milán invitada como compositora huésped por la Radiotelevisión Italiana (RAI), realizando diversas experiencias e investigaciones en el campo musical electrónico. La obra *2 estudios en oposición* (1959) data de esa época. Su búsqueda de sonoridades nuevas se evidenció en obras para conjunto de cámara y para orquesta en las cuales predomina una escritura virtuosística. En 1968 consideró superados la música tonal y el dodecafonismo, encaminándose hacia la electroacústica. Entre 1975-1976 compuso *…Después el silencio…*, empleando sonidos electrónicos y técnicas analógicas. En 1984 dio vida a *Encantamientos*, una extensa pieza estructurada en tres movimientos que uti-

liza sonidos electrónicos generados con un sintetizador digital Synclavier. Aprovechó todos los recursos contemporáneos (*clusters*, diferentes tipos de emisión vocal, nuevos timbres) y construyó una obra fuertemente unitaria en espíritu e ideas, en técnica e invención. Hilda Dianda fue un punto clave entre los músicos de su generación.

Francisco Kröpfl (Rumania, 1931) vive en Argentina desde 1932. Comenzó a experimentar con medios electroacústicos durante los años cincuenta, fundó en 1958, con Fausto Maranca, uno de los primeros estudios de música electrónica de América Latina: el Estudio de Fonología Musical de la Universidad de Buenos Aires; más tarde dirigió el Laboratorio de Música Electrónica del CLAEM. Discípulo de Paz, se hizo miembro de la Agrupación Música Nueva y llegó a ser su director en 1956. Sus primeras obras revelan una identificación con el atonalismo libre y luego con el sistema dodecafónico. Su música electrónica revela un tratamiento especial y muy personal, y cada obra se aplica a la solución de un problema técnico —por ejemplo, su serie de ejercicios para computadora: *Ejercicios en texturas* (1960), *Ejercicios con impulsos* (1961), *Ejercicio en movimientos* (1962) y *Ejercicio con ruido coloreado* (1962). En la serie de obras denominadas *Diálogos* (1964-1968), Kröpfl exploró el amplio ámbito de las posibilidades del sonido electrónico, desde el uso de simples filtros hasta la síntesis compleja de sonidos. En ellas se manifiesta la modulación continua de las diversas dimensiones del material sonoro como modo de llegar a una forma integral. Otro rasgo de sus obras es el proceso de mutación: una transformación sustancial, una especie de "nudo formal" que replantea la dirección de la obra, procesos que pueden observarse en *Orillas* (1962-1988), *Música para sintetizador* (1970) y *Mutación II* (1985).

Alcides Lanza (1929) también fue atraído hacia los medios electrónicos y otros métodos nuevos de composición. Becario del CLAEM, está considerado entre los más destacados compositores de la vanguardia latinoamericana, y su posición se refrendó cuando llegó a trabajar en el Columbia-Princeton Electronic Music Center (1965-1971) y cuando se integró a la Universidad McGill de Montreal desde 1971, donde fue declarado Doctor Emérito en 2003. Empezó su carrera cultivando un estilo atonal libre y un fuerte estilo experimental, notorio en *Plectros I* para uno o dos pianos (1962), una pieza que debe ser ejecutada por dos pianistas, pues exige una gran cantidad de efectos obtenidos mediante la manipulación directa de las cuerdas, para lo cual se emplean un plectro, ocho manguitos, dos baquetas de timbal y dos varillas de caja; la elección al azar de alturas ocurre dentro de cada una de las cuatro secciones en que se divide el piano. Desde mediados de la década de 1960, Lanza

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

desarrolló un mayor interés en los sonidos electrónicos, asociados con instrumentos tradicionales (*Plectros II* para piano y cinta magnética, 1966; *Interferencias I y II* para vientos y cinta magnética y para percusiones y cinta magnética, respectivamente, 1966 y 1967) o asociados con medios mixtos (*Penetrations III, V, VII*, 1969-1973).

De los músicos de la tercera generación, nacidos en los años treinta y cuarenta, Mauricio Kagel (1931-2008) fue considerado uno de los más innovadores e interesantes autores postseriales y de música electrónica de finales del siglo XX. Radicó en Alemania desde 1957. Se le relacionó principalmente con el teatro instrumental, en el que usó un lenguaje de corte neodadaísta, renovando el material sonoro, empleando instrumentos inusuales y material electroacústico y explorando los recursos dramáticos del lenguaje musical —tanto en sus piezas radiofónicas, películas y obras electroacústicas, como en sus recreaciones de formas antiguas—. Los elementos teatrales aparecieron por primera vez en sus obras *Sur escène* (1959-1960) —que haría de él una autoridad en la creación musical europea— y *Pandorasbox* (1960), y culminaron en *Ludwig van* (1970), por la repercusión de su versión cinematográfica rodada para el Año Beethoven, en una mezcla de concierto, cine y radio, y en *Staatstheater* (1971), esta última considerada la antiópera por excelencia del siglo XX. Desde los años ochenta, Kagel rompió cada vez más las convenciones y los hábitos auditivos, como en *Rrrrrrr…*, conjunto de 41 piezas de 1980-1982 y en su *Cuarteto de cuerdas núm. 3* (1986-87). Kagel destacó por su elaborada imaginación, por su extraño humor y por su habilidad para hacer música con casi cualquier idea o sistema, lo que le permitió montar poderosos y sorprendentes dramas en el escenario y en las salas de conciertos. Es famosa la frase de John Cage: "El mejor músico europeo que conozco es un argentino, Mauricio Kagel".

De esta misma generación son Mario Davidovsky, Gerardo Gandini, Marta Lambertini, Roque de Pedro, Óscar Bazán, Vicente Moncho y Eduardo Bértola. Davidovsky (1934) desarrolló tempranamente un estilo lírico dodecafónico y abstracto (*Primer cuarteto de cuerdas*, 1954; *Pequeño concierto,* 1957). Su relación con el Columbia-Princeton Electronic Music Center (del cual fue director asistente) estimuló su interés en la música electrónica. Destacan aquellas obras en las que combina instrumentos acústicos en vivo con sonidos electrónicos en cinta magnetofónica, lo que lo convirtió en un pionero en la composición para medios mixtos, ya que su primer *Synchronisms* data de 1962. La experiencia que adquirió en su trabajo con los instrumentos acústicos supo trasladarla al de los medios electrónicos, procurando relacio-

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

nes analógicas con dichos instrumentos, reflejando comportamientos que no podrían darse en su ámbito natural.

Gerardo Gandini, (1936), pianista y compositor, ha desarrollado un estilo muy coherente basado en una libre utilización de técnicas seriales y un sutil tratamiento de los timbres. Discípulo de Ginastera y Caamaño, llegó a ser asistente del primero en el CLAEM. A lo largo de su carrera, ha sido un activo ejecutante de la música contemporánea y de vanguardia. Sus primeras obras, tales como *Pequeñas elegías* para piano (1959) y *Cinco poemas de Quasimodo* para soprano, clarinete, viola, arpa y celesta (1963), ya revelaban algunos de los rasgos que llegarían a ser importantes en sus creaciones posteriores: una organización serial y atonal de las notas, una manipulación extremada de la dinámica y los timbres y, sobre todo, una rigurosa economía y concentración de las ideas y los medios musicales. *Contrastes* para dos pianos y orquesta de cámara (1968), ejemplifica muy bien los medios y procedimientos composicionales de Gandini. Los contrastes entre solistas y orquesta involucran todo el espectro de elementos (textura, dinámica, densidad, timbre, ritmo y otros), y los procedimientos aleatorios devienen parte estructural de la composición. Un sentido del humor muy agudo, aunque discreto, penetra en algunas obras de Gandini, ya sea en los títulos (*A Cow in a Mondrian Painting,* 1957) o mediante recursos musicales como en *Fantasía impromptu,* para piano y orquesta (1970), en la que fragmenta, superpone y transforma elementos de la *Mazurka* en si menor de Chopin de un modo entretenidamente hábil. Participó en numerosos conciertos de música contemporánea y fue pianista de Astor Piazzolla. Su fructífera trayectoria fue reconocida en 2008 al serle entregado el Premio Tomás Luis de Victoria.

También cercana al humor, al uso de citas y a la reelaboración de materiales se sitúa la obra de Marta Lambertini (1937), como es el caso de *Posters de una exposición* para piano (1973) o *La question pataphysique* para grupo de cámara (1983). Roque de Pedro (1935) que, manejando el aleatorismo y las formas abiertas, ha realizado obras basadas en la improvisación espontánea de los ejecutantes y la participación de los asistentes a los conciertos, tales como *Grupos operativos* para cuatro grupos de público con cuatro directores instrumentistas (1970), o *Respuestas instantáneas* para solistas, grupos de improvisación y orquesta (1971). Eduardo Bértola (1939-1996) contribuyó al desarrollo de la música electrónica con obras como *Dynamus, Pexoa, Signals* para 21 instrumentos, y *Herz* para 14 instrumentos.

La obra de Óscar Bazán (1936-2005) se distinguió de las de sus contemporáneos por su estética "austera", que aunque no partió de las tendencias

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

minimalistas, sí tuvo estrechos puntos de contacto con ellas al basarse en elementos repetitivos que encontró en la música aborígen indígena argentina y latinoamericana. *Austeras I* (1973), *Episodios* (1973), *Los números* (1975), *Cuaderno de austeras* para instrumental abierto (1977). De manera paralela a Bazán, Vicente Moncho (1939) partió del serialismo, abordó "modos" de siete sonidos y ancló en los micromodos (no más de tres sonidos) con especial énfasis en la resolución de la consonancia en una disonancia. *Tres estructuras* (1969) o *Transmutaciones* (1973), ambas para orquesta, hablan elocuentemente de su estilo personal. Al margen de las corrientes imperantes en la escena musical argentina y latinoamericana, dos músicos argentinos transitaron por muy singulares caminos. Uno, Astor Piazzolla (1921-1992), considerado el innovador del tango y el que lo llevó a las salas de concierto. No fue ajeno a las innovaciones de la música del siglo XX y, dada su formación en las aulas de Nadia Boulanger, tuvo un acercamiento intenso a todas las técnicas modernas de composición. Su carrera de bandoneonista de tango lo empujó a componer en un lenguaje nuevo sin abandonar sus raíces. Ubicado a medio camino entre lo popular y lo culto, hoy es un clásico de la música del siglo XX por piezas como *Le grand tango* para chelo y piano, *Adiós Nonino* o la ópera *María de Buenos Aires.* El otro, Carlos Guastavino (1912-2000), persistentemente afincado en un estilo nacionalista, dejó un conjunto de canciones para voz y piano, de piezas corales y de música para piano que ha corrido mundo con enorme aceptación. Su estilo musical, firmemente arraigado al siglo XIX, permaneció por completo apartado del entorno musical moderno de Argentina. Su aislamiento estilístico fue prontamente evidente si se comparan los trabajos de Guastavino con aquellos de Alberto Ginastera (1916-1983), casi su contemporáneo exacto. De hecho, el aislamiento de Guastavino de los movimientos modernos y vanguardistas de su país, y su éxito al crear una música nacional atractiva que utiliza un idioma romántico, lo transformó en un modelo para la generación de autores de música popular argentina de los sesenta, que a menudo aplicaron las innovaciones de Guastavino a su propia música. Canciones como *Se equivocó la paloma* o *La rosa y el sauce* son tenidas entre las mejores y más bellas piezas para voz y piano que se han compuesto en América.

Otros compositores argentinos de particular relevancia en la escena musical del siglo XX son Antonio Tauriello (1931), cuya obra se apoya en estructuras o fragmentos de obras del pasado yuxtapuestos, superpuestos y transformados; Armando Krieger (1940), Mariano Etkin (1943) y Luis Jorge González (1936), todos dueños de una obra muy personal, llena de innovaciones y de aportes significativos a la creación musical latinoamericana.

Durante los años de la vanguardia, el movimiento musical uruguayo que había crecido en los años del nacionalismo, probó alcanzar su madurez con la aparición de Héctor Tosar (1923-2002). Habiendo estrenado su primera obra sinfónica en Montevideo a los diecisiete años de edad, obtuvo becas para perfeccionar sus estudios en Francia y Estados Unidos. Sus obras se tocaron en diversos festivales internacionales, y Tosar adquirió un reconocimiento que lo llevó a ocupar la jefatura del Departamento de Composición del Conservatorio de Puerto Rico. En 1968 fue presidente fundador del Núcleo Música Nueva de Montevideo y de la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea y participante activo en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea que se realizaron en diversas sedes de América Latina. A partir de la composición de *Aves errantes* para barítono y conjunto instrumental (1963), Tosar planteó tantos elementos de ruptura con las convenciones y la tradición que se convirtió en una de las referencias obligadas de la vanguardia latinoamericana. Las condiciones sociopolíticas de su país lo obligaron a vivir repetidas veces en el exilio. En su última época se abocó a la creación de repertorio *ad hoc* para el sintetizador de teclado. El trabajo de León Biriotti (1929) se fundó en un meticuloso estudio de las posibilidades de organización de las series aplicadas al serialismo integral y al uso de la electrónica. Creó el "Sistema de estructuras por permutaciones" para teorizar sobre sus procedimientos composicionales, mismos que aplicó en *Espectros* para tres orquestas (1969); *Permutaciones* para orquesta de cámara (1970), y *Laberintos* para cinco instrumentos (1970). Su método de composición le proporcionó uno de los medios más cohesivos de estructura interna. Antonio Mastrogiovanni (1936), becario del CLAEM en cierto momento, trabajó en un estilo serial libre, como lo deja notar su *Sinfonía de cámara* (1960). En obras posteriores —*Reflejos* para siete instrumentos (1970), y *Secuencial I* para orquesta (1970), ambas ganadoras del premio de la Dutch Gaudeamus Foundation— cambió a procedimientos que implican búsquedas de nuevas texturas y nuevos timbres. Más que otros compositores de su generación, José Serebrier (1938) trató de infundir a sus obras un color latinoamericano por un hábil tratamiento del ritmo (*Partita* para orquesta, 1958). En algunas de sus obras de los años sesenta evidencia una preocupación por el color sonoro a través de los conjuntos instrumentales no ortodoxos que exigía (*Variations on a Theme from Childhood,* para trombón y cuarteto de cuerdas 1964; *Passacaglia y perpetuum mobile,* para acordeón y orquesta de cámara) y por la explotación de efectos de *clusters* y bloques sonoros orquestales. Sergio Cervetti (1941), como residente del Programa de Intercambio Cultural Berlín (1969-1970), llegó a interesarse en la música para

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

escena por su asociación con el bailarín Kenneth Rinker, con quien fundó el Berlín Dance Ensamble. Después de un interés temprano en el serialismo, le atrajeron las técnicas experimentales, en particular la música electrónica (*Estudios en silencio*, 1968; *Oulom*, 1970; *Raga III,* 1971) y operaciones de azar y medios mixtos en la forma de "teatro musical", como en *Peripecia* (1970) y *Cocktail party* (1970); en ésta última, que exige "cierto número de instrumentos amplificados y un número variable de invitados", recurre a una notación gráfica visualmente intrincada. Coriún Aharonián (1940), discípulo de Tosar y becario del CLAEM, representa no sólo una postura de vanguardia en la música uruguaya por su avanzado lenguaje musical, sino también por una militante defensa de la cultura latinoamericana. Fue cofundador del Núcleo Música Nueva de Montevideo y de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, que permitieron la alternancia de muchos jóvenes compositores del continente con grandes figuras de la composición. Su obra *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de don Juan Díaz de Solís* para medios electroacústicos (1974), refleja claramente su postura estética y define su trabajo cultural. Igualmente, Graciela Paraskevaídis (Grecia, 1940), alumna de Tosar y becaria del CLAEM, ha incursionado en la música electrónica y electroacústica y ha buscado que su obra refleje su perseverante defensa de la cultura latinoamericana y del papel de la mujer en la creación de bienes culturales. También de este periodo son Juan José Iturriberry (1936), cuya obra vanguardista está teñida de referencias culturales reflejadas en títulos de un humor dadaísta (*Pequeño registro civil* para guitarra e informante, 1974; *Introito para un minirréquiem en memoria de Bloñilco, según Manuel de Úbeda y Thomas Tallis* para conjunto instrumental, 1989); René Pietrafesa (1938), discípula de Pierre Schaeffer, que ha tenido una particular dedicación a la música electroacústica (*Danza de los pájaros pintados y asombrados* para cinta magnetófonica, 1974) y a la multimedia (*Rencontres* para dos sopranos, percusión y proyecciones, 1977); Conrado Silva (1940), también comprometido con la música electrónica y de medios cibernéticos (*Círculo mágico ritual* para 20 sintetizadores, 1985; *Eixos I* para orquesta sinfónica y sintetizador, 1986; *Espacios habitados* para mezzo, sintetizadores y procesos digitales, 1988) y cuyo *Pericón* para medios electroacústicos (1990), se sitúa en las fronteras de la posmodernidad; y Beatriz Lockhart (1944), becaria del CLAEM entre 1969 y 1970, donde superó su formación romántico francesa para adentrarse en técnicas contemporáneas. *Ejercicio I,* es una obra electroacústica (1970), y *Ecos* para orquesta (1970), muestra cierta filiación con la escuela polaca contemporánea, tendencia que abandonó para desarrollar, durante su residencia en Venezuela, una

obra de corte neonacionalista (*Joropo* para piano, 1979; *Estampas criollas* para orquesta, 1983).

Un compositor cuasi solitario en Paraguay, Nicolás Pérez Nieto (1927-1991), desde su exilio en París, escribió una serie de obras de lenguaje contemporáneo que combinó con su actividad de cantante de música popular. *Malambo I* para orquesta (1971); *Miniaturas irónicas* para voz y guitarra (1971); *Muerte de Perurima* para recitante y siete instrumentos (1972), y *Je-ro-ky* para flauta (1972), son algunas de sus obras.

En Brasil, los movimientos de vanguardia se manifestaron a partir de las enseñanzas de Koellreutter y de la natural inclinación a experimentar con nuevas formas de organización de sonidos. Entre los músicos más destacados figuran aquellos que formaron el grupo de Bahía, alrededor del Seminario Internacional para Estudios Musicales que dirigó Koellreutter entre 1954 y 1963, siendo sucedido por el compositor suizo Ernst Widmer. Los creadores más conocidos de este grupo fueron Lindembergue Cardoso, Walter Smetak Rufo Herrera, Fernando Barbosa de Cerqueira, y Jamary Oliveira y su esposa Alda Jesús Oliveira. Con ellos estuvieron activos Nicolau Kokron, Carlos Rodrigues Carvalho y Milton Gomes. Los compositores de Bahía lograron mantener un alto nivel de creatividad como resultado del estímulo aportado por las discusiones, en grupo, de los procedimientos y las técnicas de la música contemporánea y el estudio de las obras de los miembros del grupo y de otros compositores de la época.

Ernst Widmer (1927-1990), el alma del grupo, se instaló en Bahía en 1953 y allí ejerció una decisiva influencia sobre una generación entera de músicos, hasta su muerte en 1990. Buena parte de su obra se basó en el empleo de la escala octatónica. Un ejemplo de su estilo se plasmó en *Rumos* Op. 72 para narrador, coro mixto, orquesta, instrumentos de Smetak, grabadora y público. *Rumos* empieza con el sonido de voces y percusiones, mientras el narrador dice "El mundo del sonido cambia constantemente, reflejando las transformaciones del mundo en que vivimos. En tiempos anteriores se establecía una distinción entre el sonido musical y el ruido. Hoy la música abarca tanto el sonido como el ruido; simplemente es Sonido, material básico para la música vocal". Walter Smetak (1913-1984) llegó a una peculiar cosmovisión religioso esotérica en Salvador y ejerció cierta influencia en Widmer, así como en los músicos populares Gilberto Gil y Caetano Veloso. Allí realizó, durante décadas, diversos experimentos sonoros y desarrolló su concepto de una música liberada de las trabas de la tradición, que lo coloca junto a innovadores del siglo XX, como Julián Carrillo, Edgard Varèse y John

Cage. Se especializó en hacer originales instrumentos con calabazas, viejas piezas de metal y cualquier material que produjera sonidos, y se anticipó a los experimentos del guatemalteco Joaquín Orellana y del boliviano Cergio Prudencio, que hicieron uso en su música de instrumentos no convencionales o no europeos.

Lindembergue Cardoso (1939-1989) se inscribió en los Seminarios en 1959 y fue estudiante de la Universidad Federal de Bahía. Una de sus primeras obras llamó la atención de público y crítica: la *Missa nordestina* para coro a cuatro voces (1966), pero la que lo consagró al ganar el primer premio del Festival de Guanabara fue *Procisão das carpideiras* (1969), que aborda el drama de la sequía, cuando las poblaciones hacen invocación pública de las gracias divinas por intermediación de las plañideras, que salen por las calles en lamentaciones, oraciones y danzas. En los años setenta abordó el mundo aleatorio llegando a componer obras muy significativas: el *Réquiem* (1974), en memoria de su colega Milton Gomes, que contiene un tratamiento libre de los textos litúrgicos; *Caleidoscopio* para coro *a capella* (1975), en la que buscó curiosos efectos de percusión vocal, y diversas obras de cámara (*Memorias*, 1977; *Molécula*, 1978; *Suite-em-do*, 1978), entre las que sobresale su serie *Relatividade* (*I*, para conjunto; *II*, para orquesta; *III*, para piano y triángulo y *IV,* para piano). Fue uno de los más activos compositores de la vanguardia brasileña de los sesenta a los ochenta.

El primer movimiento importante del estado de São Paulo fue el de Música Nova. En el número correspondiente a 1963 de la *Revista de Arte de Vanguarda Invenção* se publicó un manifiesto que llevaba los nombres de Gilberto Mendes, Regis y Rogerio Duprat, Willy Correa de Oliveira, Damiano Cozella y Luiz Carlos Vinholes. El documento expresó una total adhesión a la realidad del mundo contemporáneo y un compromiso con todos los aspectos del lenguaje musical, incluyendo el impresionismo, la politonalidad, la atonalidad, la música experimental y los medios electroacústicos, así como una total revaluación de la cultura brasileña a la luz de las corrientes artísticas de ese momento. Los compositores de este movimiento se plegaron al planteamiento estético de la poesía concreta impulsada por Decio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos.

Gilberto Mendes (1922) en los años sesenta estudió en Darmstadt con Pierre Boulez, Henri Pousseur y Karlheinz Stockhausen. En 1965, fundó el Festival de Nueva Música de Santos. Mendes siempre fue un experimentador y logró crear un número de obras sumamente originales. Se interesó en el *pop art,* la indeterminación, la música conceptual, la música aleatoria, la poesía

concreta y la música visual. Una de sus obras más conocidas es el *Motete en re,* para coro *a capella* (1966), basada en el poema concreto de Décio Pignatari "Beba coca-cola". Los ejecutantes se valen de medios que sugieren los sonidos de alguien que eructa y movimientos corporales que indican ira, mientras una repetición de sílabas, minuciosamente orquestada, lleva a los espectadores los sonidos de Coca-Cola hacia una transformación en cloaca, lo cual implica una postura política del autor. *Santos FBC música* para orquesta y público (1962), manifestó la identidad de la sociedad paulista con el famoso equipo de fútbol en que jugó el célebre futbolista Pelé. La obra implica una cierta teatralización con acciones del público que grita "gol", aplaude, silba, etcétera. Un ensayo de Mendes sobre la música del modernismo reveló una profunda preocupación social e identificación con el arte experimental. Entre otras obras, compuso *Nascemorre* para coro mixto, dos máquinas de escribir y cinta (1963); *Vai e vem* para solistas, coro, percusión pregrabada y bandeja de tocadiscos (1969), y *O objeto musical-homenagem a Marcel Duchamp* para ventilador y afeitadora eléctrica (1972).

Willy Correa de Oliveira (1938) también fue uno de los signatarios del manifiesto de Música Nova. Él expresó el significado de su trabajo en la estructura y el concepto de sus obras, los cuales a menudo eran más importantes que los sonidos de la propia composición. Su enfoque en la música estuvo dictado por la idea de que, si son válidas la concepción y la estructura idealizadas de su escritura, el sonido representará esta intención. Gilberto Mendes señaló en algún momento como aportes de la obra de Correa de Oliveira, el madrigal *Vida* sobre un poema concreto de Decio Pignatari, reflexión verdaderamente metalingüística sobre la composición de la música de madrigales que se remonta a Gesualdo; la *Phantasiestuck I* para viola, corno francés y trombón, reflexiones sobre Brahms, y la *Phantasiestuck II* para violín, viola, chelo, piano, corno francés y trombón, reflexiones sobre Schumann. Obras, según Mendes, que tomaron del romanticismo su base estética, buscando una conexión entre sintaxis y arte existencial.

Los compositores del grupo Música Nova, en la segunda mitad de los años sesenta, tomaron la actividad musical como la de cualquier otro artesano, siguiendo una visión neodadaísta en todo lo concerniente al fenómeno musical. Damiano Cozella (1928) diría que "parece que lo artístico se acabó", y Rogerio Duprat (1932-2006) afirmaría que "la música murió" y que "no hay diferencia entre Stockhausen y Teixirinha, refiriéndose al popular cantor "Gaúcho Coração do Rio Grande". Ambos se ligaron entre 1966 y 1970 a una firma comercial de "producción de cualquier cosa que dependa del sonido",

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

realizando desde los *jingles* más simples hasta las orquestaciones más sofisticadas para aquellos que serían los ídolos del "tropicalismo" brasileño (Os Mutantes, Caetano Veloso, Gilberto Gal). De hecho, estos dos compositores, especialmente Rogerio Duprat, son responsables directos de toda la revolución que se operó en la música popular brasileña a partir de entonces.

Entre los músicos de Río de Janeiro, una de las figuras más visibles de la vanguardia brasileña ha sido Marlos Nobre (1939). Apenas cumpliendo los 20 años de edad, ganó una mención honorífica de la Radio Ministerio Educação e Cultura, el primero de muchos premios de composición que llegó hasta el Premio Tomás Luis de Victoria en 2007. Su primer estilo de composición estuvo influido por el estilo improvisador rítmico de la música popular del Nordeste de Brasil, aunque también la música de Ernesto Nazareth y la de Heitor Villa-Lobos dejaron una intensa huella en él. Una segunda fase empezó cuando viajó en 1963 al CLAEM de Buenos Aires. De este periodo es *Ukrinmakrinkin* para trío de maderas, voz y piano (1966), basada en textos en la lengua de los indígenas xucurú. Nobre hizo un uso modificado del serialismo, pero en obras como *Tropical* Op. 30 abordó las técnicas aleatorias. Durante la misma época en que escribió obras experimentales con técnicas contemporáneas, compuso también música sobre temas afrobrasileños. De este estilo es *Beramar* Op. 21, un grupo de tres canciones para voz y piano. *Sonancias* para percusión y piano (1972), combina una gran energía rítmica, una extensa gama dinámica y acumulaciones tonales, y emplea los registros extremos del teclado del piano. A fines de los años setenta y comienzos de los ochenta escribió su serie de *Desafíos*, marcando un regreso al estilo neoclásico mediante un equilibrio en la forma, una brillante escritura tradicional y una continuada insistencia en la vitalidad rítmica.

Convencido partidario del "arte integral", Jorge Antunes (1942) ha sido uno de los primeros en experimentar en la coordinación de sensaciones sonoras, visuales, táctiles, olfativas y gustativas en composiciones como *Ambiente I* (1966), cuyo estreno se programó en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Las reacciones del público, del que se esperaba que experimentara simultáneamente sensaciones de todos los sentidos, fueron una mezcla de interés y desconcierto. Antunes organizó en 1973 el Grupo para la Experimentación Musical de la Universidad de Brasilia. Un ejemplo del tipo de experimentación sonora que buscó Antunes lo constituye su obra *Autorretrato sobre paisaje porteño* (1969). Un largo *crescendo* va seguido por la introducción de los viejos sonidos de un tango grabado por la orquesta de Francisco Canaro y que escuchó el compositor en una calle de Buenos Aires

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

de un disco rayado, lo que hacía que parte del tango se repitiera una y otra vez. Esta repetición fue incluida en la composición de Antunes, sobrepuesta al ritmo de una samba, haciendo un *collage* sonoro. Antunes ha sido también el primer compositor brasileño en experimentar con medios electroacústicos y electrónicos.

En tanto que el enfoque de Marlos Nobre es el de una expresión nativista y de energía rítmica y el de Jorge Antunes es el de un innovador que explora el mundo del sonido *per se*, José Antonio Almeida Prado (1943) expresa una suma de sonoridades místicas y religiosas en un estilo neoimpresionista heredado de su formación con Olivier Messiaen y Nadia Boulanger. En *Tres episodios animales,* las primitivas expresiones de un solo de soprano intentan explorar un mundo sonoro, el de la fauna y la flora de los bosques brasileños, que existía antes que la música folklórica. En *Exoflora* para piano solo y cuatro grupos de instrumentos de aliento y percusiones (1974), diversas especies florales del Brasil están representadas por una sucesión de intervalos o acordes característicos. *Cartas celestes* para piano (1977), se desenvuelve bajo el concepto de nube sonora, con rápidas figuraciones rítmicas y el empleo de las posibilidades percusivas y de resonancia del piano.

Otros compositores de este periodo son Guillermo Bauer (1940) y Vãnia Dantas Leite (1945), fundadores del Conjunto Ars Contemporánea de Río de Janeiro. Ambos se abocaron a la composición de música electroacústica. Vãnia Dantas Leite fundó el Estudio de Música Electroacústica del Instituto Villa-Lobos, y es una de las primeras compositoras en usar las nuevas tecnologías. Ahí quedan *Vita vitae* para flauta, clarinete, viola, violonchelo, actriz y cinta (1975), y *A-Jur-Amô* para voz y cinta (1978), entre otras. También tienen un papel importante en la vanguardia brasileña Cecilia Conde, que ha desplegado actividades creadoras dirigidas a despertar las posibilidades sonoras en otras personas (músicos, actores), acto que no depende de la escritura musical, sino de la improvisación, de la creación colectiva y de las maneras de organizar musicalmente el material sonoro disponible; Ricardo Tacuchian (1939), que pasó de un estilo nacionalista (*Imagen carioca* para orquesta, 1962) a la búsqueda de singulares innovaciones tímbricas y texturales durante los años setenta (*Núcleos* para conjunto de cámara, 1970); Willy Correa de Oliveira (1938), del Grupo Música Nova, de fecunda obra vocal sobre poemas concretos (*Tres canciones* con textos de Augusto y Haroldo de Campos y Decio Pignatari) y de interesantes obras de cámara (*Phantasiestück*, 1973), orquestales (*Sinfonía signos*, 1968) y electroacústicas (*Materiales* para percusión y cinta, 1981); Luis Carlos Vinholes (1933), el autor de *Instrução 61* para cuatro ins-

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

trumentos de libre elección, la primera pieza aleatoria de Brasil (1974); H. Dawid Korenchendler (1948), quien ha construido un lenguaje muy personal partiendo de elementos heredados de la tradición, patente en *Oración fúnebre* para cuerdas, *Tensión y contratensión* para cuarteto de cuerdas, *Divertimento* (1978) y *Opus 1969* para orquesta; Calimerio Soares (1944), activo en Minas Gerais, que empleó diversas técnicas y corrientes (nacionalista como en *Batucatta* para piano a cuatro manos), incluyendo la electroacústica (*Estudio en re*); Marisa Rezende (1944), integrante del Grupo Música Nova, y autora de estupenda música para piano y electroacústica; Jaceguay Lins (1947), y Flavio Oliveira (1944).

La música electroacústica la cultivaron Reginaldo Carvalho (1932), discípulo de Pierre Schaeffer en París, autor de *Sibemol*, la primera pieza de música concreta realizada en Brasil, *Temática* y *Troço I* (todas de 1956), con sonidos derivados del piano, pero luego experimentó con otras sonoridades, y Claudio Santoro, que amplió su extenso catálogo a este rubro con obras como *Mutaciones I, II, III* para instrumentos y cinta magnetofónica, y abordando la mezcla de sonidos concretos (sobre todo vocales) y material electrónico obtenido en un sintetizador.

Capítulo 6
LA TRANSICIÓN: DE LA VANGUARDIA A LA POSMODERNIDAD

Para los compositores nacidos hacia el medio siglo (a finales de los años cuarenta y durante los años cincuenta) el dilema fue por cuál ruta transitar. Los lenguajes nacionalistas, tal como habían sido planteados en la primera mitad del siglo eran ya un hecho histórico y superado, pero hubo quienes insistieron en este estilo de composición. La música de vanguardia, cuando esta generación apareció en escena, mediando los años setenta, se veía novedosa y significó una mirada más amplia al arte sonoro que la que daba la formación académica de los conservatorios. Esta generación caminó entre frentes distintos, entre hacer un arte epigonal de las vanguardias o encontrar una ruta diferente. Y la transición fue ardua. La mayor parte de los compositores nacidos entre 1940 y 1959 no pudo sustraerse a escribir su cuota de obras atonales, dodecafónicas, seriales, aleatorias. Un buen número de ellos sucumbieron a la tentación de la electrónica. La generación cercana a los Cursos de Música Latinoamericana de los años setenta, la que se formó en las manos de los egresados del CLAEM o sus contemporáneos, la que fue asumiendo lentamente las nuevas herramientas de la tecnología (sintetizadores de teclado, computadoras), la que todavía transitó los senderos del conceptualismo y el manejo de todas las técnicas del siglo XX posteriores a la liquidación de la tonalidad, y que ya tenía que pensar en otra cosa, fue la que cerró el siglo transitando de un vanguardismo cada vez más redundante a diferentes lenguajes, volviendo la mirada a la tradición, a la música popular —folklórica y urbana—, al lirismo, reencontrándose con los intérpretes y con el público, pero siempre con una propuesta renovada en el uso de los lenguajes, con un aire fresco en el empleo de lo popular, con nuevas búsquedas tímbricas al usar instrumentos tradicionales, con cierto desenfado al retomar sistemas de organización del sonido anteriores (tonalidad, modalidad, pentafonismo) y formas históricas.

En México, los compositores que nacieron en los años cuarenta impulsaron todavía los cambios que provenían del pasado inmediato durante los años setenta y ochenta, pero cada vez con una mayor distancia de las pautas dictadas por la escuela de Darmstadt. La década de 1970 vio la periclitación de Carlos Chávez, quien murió en 1978. Manuel Enríquez alcanzó su madurez como creador y alcanzó su mayor proyección internacional hacia los años

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

ochenta. De estas décadas son obras como *Tlachtli* (1976), *Manantial de soles* (1984) y el *Cuarteto IV* (1983). Mario Lavista impulsó la experimentación neoinstrumental en obras como *Canto del alba* para flauta (1979), *Ofrenda* para flauta de pico (1986), *Reflejos de la noche* para cuarteto de cuerdas, (1986) *Marsias* para oboe y copas de cristal (1982) y la ópera *Aura* (1988); Federico Ibarra hizo resurgir la composición de óperas con obras como *Leoncio y Lena* (1981), *Orestes parte* (1981), *Madre Juana* (1986) y *El pequeño príncipe* (1988), y progresivamente fue replanteando un retorno a usanzas tradicionales en lo formal y en lo conceptual, tal es el caso de los *Cinco misterios eléusicos* para orquesta (1979), o el ballet *Imágenes del quinto sol* (1983); Julio Estrada se adentró en búsquedas basadas en principios de repetición (*Memorias* para teclado, 1971; *Canto alterno,* 1974) o en obras que abordan la espacialización, como *Eolo'oolin*, para seis percusiones localizadas dentro de posiciones fijas y movibles (1982), o *Canto naciente* para octeto de metales (1978). Tanto Mario Lavista como Federico Ibarra desarrollaron sendas cátedras de composición y forjaron a una nueva generación de creadores; Lavista desde el Conservatorio Nacional de Música e Ibarra desde el Taller de Composición del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM), secuela del que fundara Chávez en 1965 en el Conservatorio.

Más propiamente en los años ochenta irrumpió una nueva generación de compositores, varios de los cuales alcanzaron a formarse en Europa o Estados Unidos, la mayor parte nacidos en la década de 1950. Entre los más importantes se cuentan Arturo Márquez (1950), que empezó escribiendo obras inscritas en el lenguaje vanguardista que aprendió con sus maestros: *Manifiesto* para violín solo (1983); *Enigma* para flauta y arpa (1982); *Mutismo* para dos pianos y cinta (1983), y *Peiwoh* para arpa (1984), nacieron en deuda con el aleatorismo, con el empleo de recursos sonoros de tipo experimental y un fuerte espíritu atonal. Un proyecto como el de Música de Cámara (1986), en el que Márquez se asoció con el poeta Ángel Cosmos y el fotógrafo Juan José Díaz Infante, lo acercó a obras de tipo conceptual: *Música de cámara* para un número indeterminado de cámaras fotográficas, *Mazter pez* para arpa, cuya partitura era una proyección fílmica de un pez moviéndose en una pecera que tenía pintado un pentagrama y cuyos sonidos resultaban de la posición del pez al desplazarse. Pero en obras como *En clave* para piano (1990); el *Danzón núm. 1* para ollas, saxofón, flauta y cinta (1992); *Son a Tamayo* para arpa, video y cinta electrónica (1992), y *Homenaje a Gismonti* para cuarteto de cuerdas (1993), Márquez comenzó a explorar en el universo de la música tradicional mexicana, en especial del son jarocho o huasteco, y de la música urbana como

el danzón, e incorporó a sus recursos elementos provenientes del jazz y la música latina. Y de allí al giro radical que dio en su lenguaje a partir del *Danzón núm. 2* (1994) sólo había un paso. Señaló un claro retorno a la tonalidad, clavó la mirada en un elemento vivo de la cultura urbana de México (el danzón, las danzoneras, los salones de baile), sintetizó todas las técnicas composicionales del siglo XX, ofreció sensuales y sugerentes hallazgos tímbricos y tendió un puente de entendimiento con el público, con los músicos, con los directores, como no se había dado en toda la música mexicana desde el *Huapango* de Moncayo o los *Sones de mariachi* de Galindo. En ese momento, la música mexicana estaba en otra etapa. Desde entonces, Márquez dio curso a diversas obras que tienen como eje a este baile típicamente urbano (*Danzones 3 al 9*), lo mismo en *Octeto malandro* para conjunto de alientos (1996), que en la *Danza silvestre* para orquesta (1999), o *Espejos en la arena*, concierto para violoncello y orquesta (2000). Su obra ha causado controversia en el medio musical mexicano por su descarnado uso de la música popular, pero nadie niega que es un icono de la actual música mexicana y latinoamericana. Su *Danzón núm. 2* forma parte del repertorio de numerosas orquestas sinfónicas del mundo.

También las primeras sonoridades de Javier Álvarez (1950) tuvieron ese sello de la música de vanguardia de los años setenta, pero tras sus estudios en Europa, Álvarez encontró su sello propio al combinar elementos de la música popular con recursos electrónicos y técnicas contemporáneas de composición. En *Lluvia de toritos* para flauta sola (1984), se conjugan una gran gama de posibilidades técnicas del instrumento (multifónicos, armónicos, contrapunto a dos voces) con un lirismo que quería decir algo distinto a la música en boga. *Temazcal* para maracas y cinta (1984), fue una de las tempranas advertencias de que la música mexicana rompía con las posturas de la vanguardia de los años sesenta; fundía con imaginación y humor los patrones rítmicos del son jarocho, tocados en las maracas, con sonidos electrónicos, y ambos elementos se encontraban en la cadencia que no era otra cosa que la clásica conclusión de cualquier son tradicional mexicano. *Papalotl* para piano y sonidos electroacústicos (1987), hace referencia al mundo de la danza por medio del uso de una vasta cantidad de patrones rítmicos cuidadosamente sincronizados a dúo entre pianista y cinta. *Mambo a la Bracque* (1991) es un collage electroacústico a partir de segmentos musicales sacados del mambo *Caballo negro* de Dámaso Pérez Prado. En *Mannam* (1992) toma motivos de la música coreana y los yuxtapone con elementos tomados de la música popular veracruzana. *Metro Chabacano* para cuarteto u orquesta de cuerdas (1991), se ha vuelto una de sus

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

piezas más conocidas gracias a la vitalidad rítmica que la anima y a la transparencia textural. Sus alusiones a la cultura popular están presentes también en diversas obras electroacústicas: *Also Sprach Dámaso* para cualquier instrumento melódico y cinta (1993), y *Calacas imaginarias* para coro mixto y cinta (1994), son dos claros ejemplos.

En cierto periodo destacó la figura de Federico Álvarez del Toro (1953) por nutrir su obra de un sello ecologista muy de avanzada en los años ochenta y noventa. *Sinfonía de las plantas* para solistas, coro mixto y orquesta (1978); *Gneiss* para orquesta, cuatro solistas y cinta (1980); *Ozomatli* para coro mixto, orquesta de metales, percusiones y cinta (1982); *El espíritu de la tierra* para marimba, orquesta y cinta (1984), fueron obras que tuvieron cierta repercusión en su momento. Imbuido del conceptualismo de John Cage, mucha de la música de Eduardo Soto Millán (1956) tuvo que ver con la improvisación, la indeterminación, el uso de materiales mínimos y una búsqueda de sonoridad meditativas, manifiestos en partituras como *Gnomos, ritual de la mañana* para clave y cajitas de música (1980); *Cinco poemas sonoros* para voz, percusiones y sonidos *ad libitum* (1981); *Tzatzi* para piano y percusiones (1989); *Dadadlibitum* para cualquier objeto sonoro (1982); *Música del interior* para percusiones (1986) o *Nindotocoxo* para cinco ollas de barro y medios electrónicos (1992).

Otros músicos de esta generación son: Jesús Echeverría (1951), que en los años finales del siglo dio a conocer un conjunto de piezas en las que funde la sonoridad del clásico cuarteto de cuerdas con la jarana que acompaña los huapangos y recrea con propiedad las maneras de ejecución del violín en la música huasteca (*Canasta de frutas mexicanas*, 1999; *Cantos huastecos*, 2000), en una clara ruptura de fronteras entre lo culto y lo popular; Ana Lara (1959), formada en México y Polonia, y cuya obra siempre se distinguió por una apertura a la experimentación (*O mar, marée, bateaux* para guitarra a cuatro manos, 1992; *Ángeles de llama y cielo* para orquesta, compuesta con la técnica de los *clusters*, 1994); Salvador Torre (1956), que logró plasmar en sus obras su notable experiencia de flautista, atento al desarrollo de las posibilidades técnicas de su instrumento (*Tzolkín,* concierto para flauta y percusiones, 1996); Samuel Zyman (1956), uno de los primeros en marcar una flagrante distancia con los procedimientos típicos de la música de vanguardia y mostrar un voluntario retorno a la tradición tonal y a los principios formales clásicos (*Sonata concertante* para violín y piano, 1986; *Concierto* para violonchelo y orquesta, 1990); Ignacio Baca Lobera (1957), a cuya cátedra en Querétaro acuden numerosos jóvenes buscando esa solidez que puede otorgarles un

músico de singular inteligencia y exigente disciplina manifiesta en obras como *Contornos* para conjunto de cámara (1980) o *Rational repertoire*, que se caracteriza por permitir la interpretación en el sentido de que cada instrumentista o ensamble puede "esculpir" su propia versión de la obra, en que están presentes aspectos como la idea de la repetición no exacta, los "politempi" en un contexto de escritura proporcional *non mesurata* y la exploración de principios aleatorios a la forma; Hilda Paredes (1957), que practica un lenguaje emparentado con el expresionismo, notorio en su ópera *La séptima semilla* (1991); Víctor Rasgado (1959), formado bajo el signo de las teorías de Franco Donatoni (*Carrus navalis* para trombón y percusiones, 1993; *Ónix* para flauta, percusiones, violín, chelo y piano, 1996), y cuya ópera *Anacleto Morones* (1991), sobre un cuento de Juan Rulfo, le valió un premio en Italia. Un corpus inclasificable, pero no menos personal, es el de Julio César Oliva (1947), dueño de un catálogo esencialmente guitarrístico muy apreciado por los intérpretes de este instrumento por su excelente tratamiento técnico. Destacan de él las múltiples versiones de su *Suite Montebello* (1991) y sus *Sonata transfigurada I* (1992) y *Sonata transfigurada II* (1993) (*in memoriam* Federico Chopin).

Fue en estas décadas que despegó el desarrollo de la música electrónica en México al surgir un grupo de compositores que se abocaron al uso de los nuevos medios tecnológicos. Antonio Russek (1954) logró crear una serie de propuestas desde mediados de los años setenta que tendían a un lenguaje genuinamente electrónico, y concretó a mediados de la década siguiente su propio taller de acústica y síntesis electrónica. Su *Estudio electrónico núm. 2* (1980) y su *Estudio para microcomputadoras* (1982) revelan el estado de desarrollo de la tecnología de la época y los alcances de la composición con estos medios. En esa línea participaron con él Samir Menaceri (Francia, 1956) y Vicente Rojo Cama (1960), autor de *Vulcán* (1983) o *Trío 3* (1985), que compuso en colaboración con Russek y Roberto Morales (1958). Este último, junto con Francisco Núñez (1943), contribuyó a la instalación del Laboratorio de Música Electrónica de la Escuela Superior de Música del INBA y vertió sus preocupaciones tecnológicas y estéticas en obras como *Agua derramada* para sintetizadores y cinta (1984); *Nahual* para arpa chamula, pandero jarocho y sintetizadores (1987), y *Servicio a domicilio* para piano y computadora (1991).

Entre 1959 y 1990, Cuba vivió una serie de transformaciones que se vieron reflejadas en su producción cultural. La composición musical en la isla se situó en un lugar preponderante en la experimentación sonora con el grupo que constituyeron Leo Brouwer, Juan Blanco y Carlos Fariñas, al que

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

se sumaron Héctor Angulo (1932), Roberto Valera (1938) y Calixto Álvarez (1938), compositores de larga trayectoria previa a la Revolución. *Tres impertinencias* para doce músicos (1971), de Roberto Valera, una obra que tenía la intención de provocar, mediante recursos predominantemente aleatorios, estados de ánimo conducentes a la broma y el humor, abrió la década de 1970. En 1976, al crearse el Instituto Superior de Arte, surgieron Carlos Malcom (1945), que abordó la técnica serial y la aleatoria en sus *Articulaciones* para piano (1970), rememoró los aires jazzísticos de la música bailable cubana en su *Beny Moré redivivo* para cuarteto de cuerdas (1973), y asumió elementos de la llamada Escuela Polaca de Composición, de tanta influencia en la vanguardia cubana, en *Oposiciones-cambios* para violín, chelo y piano; (1984) Juan Piñera (1949) es autor de una gran cantidad de obras de audaz imaginación, que llevan títulos del tipo *"La cosa" no está en el título* para piano (1973), lleno de novedades experimentales, pero sujeta a una irónicamente clásica forma de sonata, o *Para una ocasión este canto no muy firmus* (1977), una exploración ingeniosa del tema con variaciones; José Ángel Pérez Puentes (1951), que desde sus obras tempranas retomó elementos identitarios de la cubanidad (*Concierto para niños núm. 1*, basado en rondas y cantos infantiles iberoamericanos, 1976); Jorge Garciaporrúa (1938), que desde *Flexibilis lexis* para violín, chelo y piano con percusión (1974), de estilo serial, pasando por *Comparsa habanera* para barítono, conjunto instrumental y cinta magnetofónica (1976), hasta *Rumberas* para quinteto de clarinetes (1991), donde recrea imágenes de la tradición popular cubana, ha cultivado todos los estilos, técnicas y géneros (incluyendo la ópera), y Efraín Amador (1947), guitarrista y laudista, introductor en los medios académicos de métodos para el aprendizaje del laúd y el tres, cordófonos tradicionales cubanos. La música electroacústica encontró en Julio Roloff (1951) y Juan Marcos Blanco (1953) a dos nuevos exponentes de este género iniciado por Juan Blanco y Carlos Fariñas.

Juan Marcos Blanco compuso *Zafra 70* (1970) a los 17 años de edad, su primera obra electroacústica. Otra pieza suya es *Electroson* para percusionista, actores, grupo sonero, luces y cinta magnetofónica (1985). Julio Roloff desarrolló una intensa actividad a partir de su vinculación en 1984 al Laboratorio Nacional de Música Electroacústica que fundó Juan Blanco, y obtuvo con *Halley 86* para cinta magnética (1984), un premio en la Tribuna Internacional de Bourges, Francia. Fue en los años setenta que Juan Blanco ocupó el cargo de asesor musical del Departamento de Propaganda del Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos (ICAP) y logró que éste accediera a

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

pasar el Estudio de Música Electroacústica al Instituto Cubano de la Música del Ministerio de Cultura, y se le puso por nombre el que hoy ostenta: Laboratorio Nacional de Música Electroacústica (LNME), manteniéndose a Blanco como director general del mismo. Por su parte, Guido López Gavilán (1944), que comenzó componiendo canciones corales, se enrumbó hacia un personal estilo que funde múltiples técnicas y estilos de la música de vanguardia y recurre a la utilización de elementos tomados de la tradición musical. En su catálogo figuran *De cámara traigo un son* para orquesta (1977); *Camerata en guaguancó* para orquesta de cuerdas (1983); *Victoria de la esperanza* para voces, orquesta, coro, bailarines, actores y escenas cinematográficas (1985), y *Chacona tropical* para violín y piano (1987), partituras que fueron tendiendo puentes con el espiritu posmoderno que prevaleció en la década de los noventa.

Entre los cubanos de fuera de la isla, junto a la ya consagrada personalidad de Aurelio de la Vega, quien estas décadas escribió algunas de sus obras más importantes (*Labdanum* para flauta, vibráfono y viola, 1970; *Para tangents* para trompeta y sonidos pregrabados, 1973; *Andamar-Ramdna* para cualquier número de voces o instrumentos, 1975; *Extrapolation* para cinta, 1981; *Galandiacoa* para clarinete y guitarra, 1982), caracterizadas por una escritura virtuosística, resalta la trayectoria de Tania León (1943), emigrada muy joven a los Estados Unidos de América y que ha desarrollado una intensa actividad musical que la ha hecho merecedora de diversos premios y reconocimientos. Su obra sintetiza su formación académica, que va de la música clásica al jazz, y la persistente alusión, aunque muy decantada, a su múltiple raíz nigeriana, francesa, china y cubana. Así lo evidencia *Batá* para orquesta (1985), o *Ritual* para piano (1987), una vivaz pieza marcada por violentas transiciones rítmicas, enmarcadas por secciones lentas al principio y al final.

De los compositores portorriqueños nacidos en los años cuarenta y cincuenta, cada uno ha cobrado una dimensión diferente por el estilo que ha cultivado, por el medio en el cual se ha desarrollado o por las razones que motivan su trabajo creativo. Ernesto Cordero (1946) es un guitarrista que escribió obras de manera preferente para su instrumento y cultivó siempre un lenguaje de corte neoclásico, pensando en la comunicabilidad de sus obras como aspecto prioritario. Sus *Cinco preludios* incorporan con entusiasmo y sin filtros intelectuales elementos de la música popular en un tejido musical simple, directo y ricamente coloreado. Una impronta nacionalista se hace patente en sus cuatro conciertos para guitarra y orquesta: *Concierto evocativo* (1977), *Concierto antillano* (1983), *Concierto de bayaón* (1990) y *Concierto festivo* (2003).

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

William Ortiz (1947) trata de reflejar sus vivencias de músico latino inserto en la urbe neoyorkina y busca conciliar la expresión de una voz personal con recursos de cariz contemporáneo y la rememoración de ritmos, cadencias y melodías de los barrios latinos de las grandes ciudades estadounidenses. *Street Music* para flauta, trombón y dos percusiones (1980), intenta expresar el mundo callejero y la cultura "newyorrican", lo mismo que su *Bolero and Hip-Hop en Myrtle Avenue* para oboe y piano (1986), *Urbanización* para un percusionista (1985) y *Graffiti Nuyorican* para piano y un percusionista (1983). Carlos Vázquez (1952) ha compartido su labor entre la música para medios instrumentales convencionales y la electroacústica. Muchas de sus obras aluden en sus titulos, pero también en su contenido, aunque de modo muy quintaesenciado, a aspectos de la cultura portorriqueña y caribeña en general. *Imágenes caribeñas* (1993) es una de sus obras que se basan en los "colores, ritmos, pasiones y sensualidad" de la región, y expresan las impresiones del compositor sobre tres lugares: Varadero (Cuba), Irazú (Costa Rica) y Río Grande de Loiza (Puerto Rico). Es uno de los músicos que han marcado la transición de los estilos de vanguardia a la posmodernidad.

El músico portorriqueño de mayor proyección internacional es Roberto Sierra (1953), quien se sitúa en un vértice singular: su obra plasma el riguroso despliegue de un pensamiento musical abstracto, lleno de inventiva y ocupado en explorar paisajes sonoros inéditos, se alimenta también de los estilos, colores y espontaneidad propias de su origen portorriqueño y su entorno americano. Su paso por la clase de Gyorgy Ligeti dejó en él una manera virtuosística de abordar el aspecto tímbrico, y sus obras son ricas en imaginativas combinaciones instrumentales. Sierra es un compositor esencial en el periodo de transición de los años ochenta, retomando aspectos de la tradición borinqueña: *Salsa Alloy* para quinteto de metales (1980), *Salsa for C String* para chelo y piano (1981), *Memorias tropicales* para cuarteto de cuerdas (1985), *Introducción y descarga* para metales, piano y percusiones (1988), son obras reveladoras de un nuevo aliento en la música latinoamericana.

En la misma región, la República Dominicana tuvo un desarrollo menos trascendente, y el paso del nacionalismo a las nuevas corrientes se dio en forma menos dramática. Ha sido la obra de las compositoras Margarita Luna y Ana Silfa, y la de Alejandro José, la que concretó el empleo de diversas técnicas en la música de concierto. Margarita Luna (1921) tuvo un acercamiento a la composición sólo cuando ya estaba consolidada su carrera de pianista y maestra, en los años sesenta. Compuso *Cambiantes* (1969), la primera obra dodecafónica de su país. En *Epitafio en el aire* para coro, narrador y orquesta (1970),

aparecen elementos seriales y aleatorios, bloques sonoros y sonoridades extremas, aunque la obra se ciñe a estructuras tradicionales. Ana Silfa (1949) hizo uso de diversas técnicas que van de la armonía ampliada a la técnica dodecafónica. Lo evidencian *Poema* para violín y piano (1977); *Ráfagas* para cuarteto de cuerdas (1978), y *Aspectos* para orquesta (1980). Alejandro José (1955) incursionó en la música electrónica desde 1978, aunque abordó la composición para instrumentos acústicos. Es autor de *Introspección I* (1979), Alegoría (1983), *La sonrisa de Hiroshima* (1985), *Tres estudios para wind controller* (1989), obras electrónicas, y *Obertura* para orquesta (1981).

En la República Dominicana uno de los principales compositores del periodo de transición de la vanguardia a la posmodernidad es Josué R. Santana Céspedes (1953), que compuso la música de la obra de teatro *Frankenstein: vuelve la bestia*, presentada en el Festival Iberoamericano de Teatro de Santo Domingo en octubre del 2001, y que fue coganador del Premio Casandra como Mejor Obra de Teatro del 2002 con la composición y musicalización de la obra *Otello Sniff*. Compositor de los musicales *Galápago* (1995), *Ricitos de oro* (1996), *Mi Pedro* (2001) y *Teresa* (2002). Otro de los compositores de este periodo es Dante Cucurullo (1957), interesado en las experiencias tímbricas y la música electrónica, y cuya fantasía para orquesta titulada *Sueño,* recibió el Premio Nacional de Composición José Reyes correspondiente al año 1995. *Ciclo de interrogantes 7* (electroacústicas), *Ciclo de afirmaciones* (en estas el compositor utiliza los medios electroacústicos y los mezcla con música concreta y los instrumentos tradicionales), el ballet *Fórmulas para combatir el miedo* con texto de Jeannette Miller, para gran orquesta, y *Estudio rítmico* para orquesta sinfónica (1981), son algunas de sus obras.

En Guatemala, es Igor de Gandarias (1953) quien continuó las propuestas de Joaquín Orellana, a cuyo taller experimental perteneció. Su avanzado lenguaje, cercano al espíritu de la música *new complexity* se manifiesta en *Mayestral* para percusiones (1972); *Circunstancial* para coro mixto, grupo de chirimías, grupo de rock y cinta magnética (1978); *Abstracciones* para piano (1984), y *Guarimbá* para marimba y cinta magnética (1990).

En Costa Rica, Jorge Luis Acevedo (1943), Mario Alfagüell (1948), Luis Diego Herra (1952) y Alejandro Cardona (1959) representan las distintas tendencias y maneras de encarar la creación musical. Acevedo cultiva una música vinculada a lo indígena y al folklor de su país. Alfagüell, en cambio, ha incursionado en todas las técnicas de vanguardia, especialmente el aleatorismo y la indeterminación, y ha hecho un constante uso de citas de obras de compositores europeos. Luis Diego Herra transitó de un estilo experimental

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

y de un acercamiento a la música electrónica (en 1984 ganó el Premio Nacional de Música por *Hálitos* para quinteto de metales y cinta magnetofónica) a un estilo neotonalista, patente en su *Sinfonía en do* (1990). El más propositivo y con logros de mayor altura es Alejandro Cardona, formado en Estados Unidos de América y con experiencia en el medio musical mexicano. Su carrera musical oscila entre la música de concierto y la práctica de la música popular (tiene un conjunto de blues), en la que ha realizado diversos proyectos de investigación. Entre sus obras de este periodo de transición se encuentran *Arena americana* (*Son mestizo*, 1983) y *Son de los condenados* para orquesta (1987); *Guerrilleros* para guitarra sola (1981-1982), y *Xikiyena in Xóchitl* para piano (1989). De una etapa posterior son notables sus cuatro cuartetos de cuerdas, uno de ellos, *El eco de las paredes* (1999), basado en textos de Juan Rulfo.

La República de El Salvador tiene en Germán Cáceres (1954) y Manuel Carcache (1955) a dos de sus exponentes de la música contemporánea. La presencia de Cáceres en numerosos foros internacionales y la sostenida actividad que realiza en su país como compositor, oboísta y director de orquesta le han ganado un lugar prestigiado. Los títulos de sus obras reflejan una necesidad de asentar su pensamiento en estructuras clásicas (sonata, sinfonía, trío, concierto), pero su lenguaje acusa preocupaciones por explorar hallazgos tímbricos y elaboraciones texturales de notable interés en un lenguaje contemporáneo. Son característicos de su estilo *su Cuarteto de cuerdas núm. 1* (1974); *Cinco deploraciones* para flauta (1988); *Tres canciones epigramáticas* para soprano y piano (sobre textos de Ernesto Cardenal, 1979), y *Sinfonía* para orquesta (1983).

La obra de Carcache transita por diversas técnicas y procedimientos. Empezó componiendo música serial, en el estilo combinatorial de Lygeti, haciendo uso de los modos de Messiaen, y derivó en un estilo minimalista y en el uso de recursos electrónicos y computarizados. Algunas de sus obras importantes en este periodo son el *Divertimento* para oboe y piano (1983) y la *Sonatina* para piano (1988). Lo central de su obra lo fraguó en los años noventa.

El nicaragüense Juan Pablo Buitrago (1954) se ha desempeñado en el doble papel de compositor y director de la Orquesta Sinfónica Nacional de su país. Ha cultivado el estilo atonal y el dodecafonismo. Algunas de sus obras son *La guerra* para sintetizadores, viento y percusión, y *Preludio y danza* para pequeña orquesta.

En Venezuela la prolongación de la estética nacionalista hasta finales de los años sesenta y mediados de los setenta, demoró la creación de perfiles más

modernos y, salvo la sólida obra de Alfredo del Mónaco y la de compositores extranjeros residentes en Caracas como Iannis Ioannidis (Grecia, 1930), Antonio Mastrogiovanni (Montevideo, 1936) y Eduardo Kusnir (Buenos Aires, 1939), fue sólo en los años finales de los setenta y en la década de los ochenta que en Venezuela se notó un fecundo intento por la experimentación sonora, la incorporación de nuevos recursos y la búsqueda de nuevos lenguajes. Entre los más conocidos se cuentan Diógenes Rivas (1942), un compositor que ha desarrollado una obra basada en combinaciones de origen probabilístico y de estructura aleatoria, empleando series generadoras de ritmos en variación permanente, como lo dejan ver sus cuartetos de cuerdas (1987) y de fagotes (1989); Luis Morales Bance (1945), quien se mantuvo en una línea cercana al nacionalismo tradicionalista, expresada, por ejemplo, en su *Sinfonía de la juventud* (1971) o en su cantata escénica *El repertorio americano* (1981); Federico Ruiz (1948), un músico de enorme oficio y que ha desarrollado un estilo ecléctico, una cierta preferencia por el contrapunto recorre su obra modal (*Sonata para acordeón*, 1970) o atonal (*Syntesis* para septeto de vientos, 1973), serial (*Concierto para piano y orquesta*, 1979) o para medios mixtos (*Actualidades* para 3 narradores, sintetizador, arpa y cinta magnética, 1975), ha cultivado todos los géneros, incluyendo la ópera *Los martirios de Colón* (1992), pero también música de corte popular y bailable; Alfredo Rugeles (1949), es uno de los más notables de su generación, poseedor de un catálogo breve, pero de alta calidad; de él destacan partituras como *Somos nueve* para grupo de cámara (1978), ganadora del Premio nacional Caro de Boesi, *Camino entre lo sutil e inerrante* para orquesta (1979), *Oración para clamar por los oprimidos* para conjunto mixto de cámara (1989) y *Hace veinte años* para sintetizador y cinta (1988); Beatriz Bilbao (1951), quien se ha inclinado por la utilización de variados medios expresivos, desde los más tradicionales, como los aguinaldos, hasta los de tipo sinfónico, electrónico, electroacústico y la multimedia (*La Pasionaria* para orquesta, 1988; *Ciudad de mil caras* para voz, dos sintetizadores y percusión programada, *Música para tres esferas* —en colaboración con Ricardo Teruel— para orquesta y dos sintetizadores, 1990); Josefina Benedetti (1953) cuyo lenguaje directo y claro la sitúa en una abierta postura posmoderna, como en *Canción de cuna* para soprano y piano (1989) o en *Palabreo* para coro *a capella* (1990); Alfredo Marcano Adrianza (1953), muy vinculado a la estética de vanguardia y a la experimentación electroacústica que expresó de diversas maneras: en *Enero* para piano, pianista y gestos (1976), una obra de tipo conceptual, o en *Coincidencias* para percusión grabada (1975), *Retorno* para cinta magnética (1977) o *La luna de Fausto,* para cantantes, orquesta y

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

sonidos electrónicos (1982); Emilio Mendoza (1953) que ha aplicado en su música una visión universalista merced a sus estudios sobre técnicas contemporáneas, el estudio de música del mundo y su cercanía con géneros como el folklor y el rock, como en *Pasaje* para 13 instrumentos de cuerda (1975), *La siesta* para cinta magnética (1977) o *Contienda* para orquesta (1980); Eduardo Marturet (1953), autor de obras lo mismo sinfónicas (*Sol por Occidente,* 1982) que experimentales (*Piezas cinéticas* para piano, 1975; *Canto llano* para violín, instrumentos y cinta, 1991); Pedro Simón Rincón (1953), que ha mostrado un apego al lenguaje tonal y a la tradición; Diego Silva (1954), pionero en la incorporación de instrumentos étnicos en obras de corte académico y autor de *Sueño y piel* (1979) y *Tritonia*s 1986 (Concierto Homenaje al Frente Sandinista); Ricardo Teruel (1956), quien mezcla en muchas de sus obras lo musical con lo teatral, lo lúdico y humorístico, y ha incursionado en teatro, cine, video, diseño y fabricación de instrumentos, en su amplio catálogo sobresalen su serie de *Orquestadas* (1974-1985), *Nuestra cultura vegeta* para cinta magnetofónica (1976), *Respira a tu ritmo natural* para público voluntario (1978), *Juego de manos es de villanos* para dos pianos a cuatro manos y dos pies (1979), *Amantes (y su epílogo: amigos)* para violoncello y piano (1987); Miguel Astor (1958), quien ha vuelto su mirada a las canteras de la tradición musical y ha plasmado obras como su *Suite venezolana* para piano (1979) o su *Suite popular* para guitarra (1988), y Adina Izarra (1959), una de las más talentosas compositoras latinoamericanas, que ha encontrado una voz propia aunque para ello tuviera que transitar por el dodecafonismo que le enseñó su maestro Vic Hoyland en Inglaterra, por un fructífero reencuentro con la tradición popular de su país —sobre todo con el merengue en 5/8— y con los cantos de pájaros venezolanos, y, finalmente, con un manejo de elementos tonales sometidos a las prácticas de composición contemporáneas. Su atractivo catálogo cuenta con *Tejedora de arpilleras mágicas* para orquesta (1985), *Luna de aves* para orquesta de cámara (1988), *Pitangus sulphuratus* para flauta y orquesta (1987), *Plumismo* para flauta (1986), *Merenguitos* para percusión y cinta (1987). Un caso aparte es el de Efraín Amaya (1959), compositor y director de ecléctico estilo que está haciendo carrera en Estados Unidos.

En Colombia, país andino y caribeño a la vez, este periodo de transición de las vanguardias a la posmodernidad se manifiesta en la obra de Francisco Zumaqué (1945), en cuya obra hay que resaltar su amplia visión del universo musical y el fuerte influjo de su maestra en París, Nadia Boulanger, que se han manifestado en partituras como *Porro novo* para orquesta (1976), *Fandango* para grupo de cámara (1973), *Macumbia* (1984) y *Colombia Caribe* (1985),

ambas para orquesta; Zumaqué ha influido también en el desarrollo de la música popular y de fusión en sus trabajos con Eddie Palmieri y luego en *Cumbialma* (1998) y *Fascinación Caribe* (2000). Guillermo Gaviria (1951), un decisivo músico en la transformación de la vida musical colombiana, organizador de la Sociedad de Compositores y maestro de cuando menos dos generaciones de nuevos compositores, autor de *En el segundo tono* para piano (1989) y de *MD9986* para cinta magnetofónica (1986). Alberto Guzmán Naranjo (1953), uno de los creadores influyentes de los años ochenta, autor de *Réquiem para la libertad* para coro *a capella* (1977), y *Estudio* para orquesta (1989). Andrés Posada (1954), cabeza visible de la actual actividad creadora en Colombia, quien manifiesta una amplia versatilidad en el manejo de medios acústicos y electrónicos, y que escribe tanto música pura como incidental, usando ecléctica mente diversos recursos; su *Dúo rapsódico con aires de currulao* para violín y piano (1985), o *Los colores*, seis escenas orquestales (1988), son de esas obras que marcan la transición de una época a otra, de un estilo a otro en la música latinoamericana. Alba Lucía Potes (1954), dueña de un estilo que tiende a lo íntimo, lo delicado y lo poético, con un manejo sutil de la escritura instrumental y vocal, palpable en sus *Canciones a la madre tierra* para voz, clarinete y piano (1989), o en su *Noneto* (1991). Rodolfo Ledesma (Cali, 1954) escribió su obra *Hiperclásica núm. 1* para orquesta (1985), una suma de guiños al pasado. Jaime Torres Donneys (Cali, 1955), quien tiene un catálogo cuantioso de música orquestal, de cámara y mixta en el cual combina estilos muy contrastantes de escritura, ha creado en campos tan diversos como música académica, popular y comercial, sobresaliendo *Tonos sinfónicos* para orquesta (1987), que trae reminiscencias de los nacionalismos de los años cuarenta, y *Rondó-salsa* para pequeña orquesta (1990). Gustavo Adolfo Lara (1955), quien demuestra igual solvencia en la música sinfónica (*Suite maíz,* 1981) y electroacústica (*Gaita* para flauta y cinta, 1994) que en el jazz o el pop (dirige el grupo Yapa). Mauricio Bejarano (1955) se ha desempeñado como investigador y difusor en el campo de la creación sonora, incluyendo música acusmática (o concreta), arte sonoro y paisaje sonoro, y posee un conocimiento enciclopédico de estos campos. Los títulos de las obras de Luis Pulido (1958) evocan fenómenos orgánicos y biológicos y sus personajes provienen de leyendas tradicionales de su país convertidos en realidad sonora a través de ritmos y de efectos con referencia a escuelas y procedimientos de principios de siglo. *El cuarteto de los desaparecidos* para cuerdas (1987) es una exploración ingeniosa de los más intrincados recursos de ejecución de los instrumentos de arco. Leopoldo Novoa (1958) además de componer toca el marimbol en un grupo

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

de son jarocho en México, país donde ha desarrollado lo más certero de su obra, que incluye *Sabe cómo é* para cuarteto de guacharacas, *Sute chucuto catire y sato* para arpa sola (1998), y la ópera *La muerte y el hablador* (2001). Roberto García (1958), cuyo estilo compositivo se caracterizaría como uno de extremos: piezas minúsculas seguidas por piezas enormes y, al interior de cualquiera, el más tenue murmullo cortado por un estruendo espectacular.

En este periodo de transición surgieron en Ecuador varios compositores de proyección internacional: Milton Estévez (1947), Arturo Rodas (1954) y Diego Luzuriaga (1955) formados fuera de su país y con un amplio conocimiento de los recursos y las técnicas contemporáneas. Estévez organizó en Quito las primeras jornadas de aproximación a la música contemporánea en 1986, y los festivales ecuatorianos de música contemporánea; es autor de *Cinco desencuentros con episodio cualquiera* para orquesta, cinta y percusión (1984), que superpone materiales diversos a manera de un *collage*, y de *Patch 13* para cinta y percusión. Arturo Rodas compuso *Andino III* para flauta (1983), usando elementos literales de la música ecuatoriana a los que incorpora recursos de corte contemporáneo, y de ello derivó toda una estética personal expresada en piezas posteriores. Luzuriaga es autor de *Felipillo* para percusión y orquesta (1987), que representa el encuentro de culturas, una obra que, según el propio músico, está lejos de ser tonal o atonal y prescinde voluntariamente de la polifonía, y más bien procura trabajar con espectros armónicos que se van modulando; en *Brasilia* para flauta, percusión y sintetizador (1988), muestra una relación entre el mundo atonal, de corte académico, y el popular, a manera de un antagonismo entre el mundo tecnológico y el recurso extraído de la samba o de la salsa; *Apábatapabata* (1987) se desarrolla conforme a una melodía shuar; Luzuriaga es un músico esencial para entender el periodo de transición de las vanguardias a la posmodernidad.

En Perú aparecieron compositores de manera aislada antes de los años setenta, entre ellos Alejandro Núñez Allauca (1943), que creó un sistema de composición llamado "ornamental" —sobre el cual escribió un tratado—, en el que los diseños melódicos y armónicos se veían constantemente enriquecidos por el uso de ornamentos (trinos, mordentes, grupetos, apoyaturas) en un estilo puntillista, como en *Moto ornamentale e perpetuo* para piano (1978), o en la *Sinfonía ornamental* (1972); Teófilo Álvarez (1944), que a pesar de las modernidades de su tiempo cultivó siempre un estilo tonal nacionalista, patente en *Festejo* y su *Concertino* para guitarra y orquesta; Adolfo Polack (1944), que transitó los caminos de la música conceptual con su *Concierto para platillos y orquesta* (1970). Pero ya conformando un grupo activo y con

tendencias más o menos claras insertas en la música de vanguardia, y desde las aulas del Conservatorio, formados unos con Enrique Iturriaga y otros con Edgar Valcárcel, estuvieron Walter Casas Napán (1938), cuya pieza *La creación* para piano (1972), reveló nuevos derroteros a la música de concierto en Perú y su *Ranrahirca* para voz sola (1971), captó de forma muy dramática los recursos de la "nueva vocalidad"; Pedro Seiji Asato (1940), autor de la serie *Quasares* para diversos grupos de cámara, en los que plasmó un genuino lenguaje contemporáneo de corte experimental y cercano a las sonoridades electrónicas; Douglas Tarnawiecki (1948), que trabajó piezas de concentrado pensamiento estructural, como en sus *Poemas de aire, agua, tierra, fuego y luz, I, II, III y IV* (1976-1981) o *Génesis II* para orquesta (1982); Luis David Aguilar (1950), que rozó lo aleatorio-conceptual en *Mayhuay* para cuarteto de cuerdas (1969), *Nayhuay* para voz y piano preparado, y *Mundo nuevo* para coro y orquesta de cámara (1972); y Aurelio Tello (1951), que después de unos primeros trabajos de aleatorismo controlado, como *Epitafio para un guerrillero* para coro mixto y percusiones (1974), logró conciliar modernidad y elementos nacionales en *Dansaq II* para cuarteto de cuerdas (1985), y afincar un lenguaje personal que combina elementos seriales y diatónicos, sonoridades de corte andino, patrones rítmicos derivados de la serie de Fibonacci y estructuras seccionales, como en *Jaray Arawi* para tres flautas y cuarteto de cuerdas (1988) o en *Sonqoy, siete expresiones* para tres flautas, violín, cello y piano (1987), y que han encontrado una síntesis en *Algunos poemas de Brindisi* para voz, clarinete, violín, chelo y piano (1994). Poco después surgieron José Sosaya (1956), quien tuvo acercamientos más intensos a una música de corte textural (*Contrastes* para flauta, corno, trombón, piano, percusión y quinteto de cuerdas, 1985; *Vallejiana* para soprano, mezzo, percusión y quinteto de cuerdas, 1986) o a la música electrónica (*Ejercicio*, 1991; *ABS Track Sión*, 1993); José Carlos Campos (1957), instalado en un estilo atonal libre, en busca de hacer prevalecer lo expresivo sobre lo factual (*Epígrafe* para clarinete y piano, 1980; *Elegía* —en homenaje a los caídos en Las Malvinas— para orquesta de cuerdas, 1983); Arturo Ruiz del Pozo (1949), muy vinculado a la música *new age* y a la electrónica, que demostró sus cualidades en *Composiciones nativas* para instrumentos autóctonos y cinta magnética (1983) y *Canto a Marcahuasi* (1988), y Carlos Ordóñez (1958) —que tomó el nombre espiritual de Haladara Dassa—, discípulo de José Sosaya, creador del proyecto Hydra, que permite a un compositor trabajar con otros colegas en una misma obra sin conflictos estilísticos, es autor de *Variaciones cubistas* para violín, clarinete, guitarra y piano. Muy al margen del movimiento musical de

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Perú, más bien en el extranjero y con opciones muy personales, figura Rajmil Fishman (1956), dedicado a la composición de música instrumental y electroacústica *(Two Moods* para tres flautas, tres oboes, arpa, piano y dos percusiones, 1986; *Los dados eternos* para oboe, cinta y procesamiento en tiempo real, 1991).

En Bolivia el movimiento composicional fue menos fuerte después de la corriente nacionalista, pero surgieron algunas voces con propuestas innovadoras, como la de Edgar Alandia Canipa (1950), radicado en Italia, autor de *Memorias* para cuarteto de cuerdas, cinta y sonidos electrónicos en vivo (1987) y de *Perla… fábula triste*, ópera de cámara para recitante, soprano, barítono, cuarteto de cuerdas, trobón y sonidos electrónicos (1989); la de Cergio Prudencio (1955), cuyo trabajo creador fue de la mano de la fundación de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, integrada por ejecutantes de quenas, zampoñas y moceños, y diversas percusiones, todos de extracción popular y tradicional, para los cuales Prudencio diseñó un código de escritura que le permitió componer obras en lenguajes actuales, enriquecidas con los timbres de los instrumentos folklóricos. Con su orquesta desarrolló una estética contemporánea de reminiscencias ancestrales, en obras como *La ciudad* (1980) y *Cantos de tierra* (1990); Agustín Fernández (1958), por su parte, es autor de *Rapsodia en estilo antiguo, Sexteto* y otras obras de cámara en las que maneja un lenguaje más convencional.

En Chile se consolidó en los años sesenta y comienzos de los setenta el importante movimiento de promoción de la música culta chilena generada en etapas anteriores. Entre 1948 y 1969 se habían estrenado más de doscientas obras. Pero a raíz del golpe de estado en 1973 las condiciones fueron menos favorables, los presupuestos oficiales se redujeron y varios notables compositores tuvieron que salir exiliados (Fernando García, Sergio Ortega) o quedarse en el extranjero (Eduardo Maturana, Gustavo Becerra, Gabriel Brncic). En condiciones distintas a las gestadas desde espacios como la Universidad de Chile, intervenida entonces por el poder militar, los años 1973-1990 fueron los que vieron surgir a Adolfo Flores (1941), que partió de un lenguaje neonacioalista (*Estudio* para violín y piano 1975); Gabriel Brncic (1942), notable por sus planteamientos técnicos y formales que han derivado en una de las estéticas más personales, como lo muestran *Oda a la energía* para orquesta (1963), elaborada a partir de representaciones gráficas de cálculos que organizan el material y la forma, *Cueca para la exaltación de Jorge Peña Hen* para dos guitarras (1976), *Triunfo por las madres de Plaza de Mayo* (1983), en las cuales prima el elemento evocativo y descriptivo, o *Acuérdate, ha muerto* (de-

dicada al *Che* Guevara, 1967), en la que la ósmosis entre instrumentos acústicos tradicionales, instrumentos electrónicos y cintas electromagnéticas es total; Cecilia Cordero (1945), que empezó componiendo en un estilo serial aleatorio y alcanzó un equilibrio entre escuela, libertad de pensamiento y elaboración musical en *Sobre un verso del capitán* para tenor y piano (1985); Guillermo Rifo (1945), percusionista que ha impregnado en su obra su experiencia en el jazz y en la investigación de la música popular, con juegos de texturas muy contemporáneas y donde los timbre de los instrumentos y las voces juegan roles expresivos específicos, como ocurre en *Cueca diabla* para conjunto instrumental y percusiones (1977), o *Campo minado* para cuatro percusiones y flauta (1985); Santiago Vera-Rivera (1950), quien se interesó particularmente en la música de la isla de Pascua y empleó en *Silogístika II* para soprano y piano (1991), cantos tradicionales pascuenses; Pablo Délano (1950), quien ha centrado su atención en la música para guitarra o para coro y evolucionó de la tonalidad a la atonalidad libre; Alejandro Guarello (1951), cuya cantata *Caín y Abel* (1978), compuesta por encargo del arzobispado de Santiago de Chile para el Simposio Internacional sobre los Derechos Humanos, constituyó todo un suceso cultural importante durante el periodo autoritario, aunque más tarde se afincara en la composición de obras puramente instrumentales, en un intento por revalorizar lo que él cree que es el fundamento de la composición: la invención de realidades sonoras puras, como en su serie de *Solitarios* (violonchelo, corno, violín, trompeta) o en *Pseudovariaciones para dos percusionistas* (1977); Andrés Alcalde (1952), un compositor que privilegia el puro juego sonoro, los contrastes texturales y los (des)encuentros rítmicos, como en *Opiniones* para piano solo (1977) o la suite sinfónica *Las cabezas trocadas* (1980); Fernando Carrasco (1953), cuya producción oscila entre lo popular y lo culto, fruto de su experiencia como integrante del grupo Quilapayún y de su formación académica (*Estudio paramétrico I* para violín, violonchelo y flauta, 1979; *Ñancu* para charango, 1985; *Un giro, todo un mundo* para conjunto instrumentos latinoamericanos, 1991); Jorge Springinsfeld (1953), que juega con la aleatoriedad de la forma derivada del encadenamiento de módulos y explora las posibilidades tímbricas de los instrumentos (*Golpes* para flauta sola, 1995); Jorge Martínez Ulloa (1953), que combina sus facetas de compositor y musicólogo, sus investigaciones de campo y su especialización en informática en trabajos como la ópera *Nel mondo del re Kuperare* (1982) o *Quid est veritas* para piano y temple-block (1983); Eduardo Cáceres (1955), quizá el de mayor proyección y hallazgo de una voz personal y el que marca de modo elocuente la transición de la etapa de van-

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

guardia a la posmodernidad, con sus diatonismos claros, con sus ritmos incisivos, con su síntesis de tradición, modernidad y remanentes vanguardistas; de él son importantes *Seco, fantasmal y vertiginoso* para piano (1986), *Las preguntas* para barítono y orquesta (1985), *La otra concertación* para voz acústica y electrónica, bajo eléctrico, tablas hindúes, lexicón y reverberador (1989), y *Epigramas mapuches* para alto, violín, clarinete y piano (1991); Gabriel Matthey (1955), que también combina elementos de la tradición con técnicas contemporáneas, autor en esa línea de *Después del paraíso* para flauta y violonchelo (1982), *Las ocasiones de Ema* para flauta, clarinete, violín, chelo y piano (1983), y su *Ensayo sinfónico núm. 1* para orquesta (1986). También son de esta época Luis Jaime González (1956) y Jorge Rojas Zegers (1957).

En Argentina, la fundación del CLAEM en los años sesenta convirtió a Buenos Aires en el centro musical de mayor dinamismo del continente, y la presencia en el país de notables creadores contemporáneos permitió el florecimiento de diversidad de estilos y lenguajes: el multiserialismo y las técnicas de él derivadas, las composiciones texturales o con masas de sonidos, la aleatoriedad y la improvisación, la experimentación y la exploración tímbrica de los instrumentos, la música electroacústica o para medios mixtos. Pero como en Chile, los años de las dictaduras militares trajeron consigo grandes dificultades para la actividad de los creadores, y, si no por razones políticas, por las condiciones materiales adversas, varios compositores se afincaron en el extranjero. A este periodo pertenecen José Maranzano (1940), que contribuyó al desarrollo de la música electroacústica y electrónica con obras como *Mnemon* para cinta (1970), producida en el CLAEM, y *Memento* para orquesta y cinta (1975); Luis Arias (1940), becario del CLAEM, que trabajó con la superposición de distintas afinaciones plasmada en partituras de escritura gráfica (aleatorismo controlado) e incorporó elementos del serialismo, el jazz y el ruidismo con elaboraciones análogas a la música electroacústica (*Adiabasis* para conjunto de cámara, 1970; *Polarizaciones* para orquesta, 1972; *Ricercare's Blues* para orquesta, 1976); Diana Rud (1940), que enmarca sus obras en lo que ella llama "la forma expresiva" (*Palabras al hijo por nacer* para voz y conjunto instrumental, 1975); Dante Grela (1941), que cultivó las formas abiertas (*Música para piano,* 1967, en la que un núcleo global único da lugar a 72 unidades formales ordenadas *ad libitum* por el intérprete), el serialismo (*Trío* para violín, chelo y piano, 1963) o la electrónica (*Glaciación*, 1969) y la consideración del espacio real como elemento constructivo (*Música para un espacio*, 1983); Susana Antón (1941), autora de *Estructuras fonoetéricas* para flauta, chelo y piano, muy en la línea de sus coetáneos (1978); Carlos Roque Alsina

(1941), ligado a los movimientos de vanguardia europeos por su relación con Luciano Berio y Vinko Globokar; Alberto Núñez Palacio (1942); Carmelo Saitta (1944), cuyas investigaciones están referidas sobre todo a los instrumentos de percusión y cuya pieza *2 x 4* para una cantante y un percusionista (1977), amplía el repertorio de sonidos y de ruidos, y toma —sin pintoresquismos, con una expresión profunda y seca— elementos del folklor siciliano; Alejandro Viñao (1951), que ha hecho su carrera en Inglaterra y es considerado uno de los expertos en la música electroacústica, creador de una música caracterizada por el uso de estructuras de pulsaciones rítmicas dirigidas a crear formas a gran escala y por una escritura melódica que se desarrolla más sobre el ritmo que sobre la armonía (*Una orquesta imaginaria* para cinta en cuatro canales, 1979; *Son entero* para cuatro voces y cinta magnetofónica, 1985); Teodoro Cromberg (1955), autor de *Gritos y gritarras* para cinta magnetofónica (1993); Claudio Lluán (1957), cuya lenguaje se adhiere al neodiscursivismo, derivación del postserialismo integral, así como a la plástica sonora, la música espectral, el trabajo tímbrico y la música electroacústica (*Vidala de los tiempos muertos* para piano, 1980; *Fragmento urbano,* música concreta, 1982); Jorge Liderman (1957-2008), autor de la ópera *Antígona furiosa* (1991) que ubica la historia de Sófocles en la época de la dictadura militar argentina; Ricardo Dal Farra (1957), cuya obra es esencialmente de naturaleza electroacústica y con medios cibernéticos, uno de los creadores que han generado un genuino lenguaje electrónico en el continente, notorio en sus diferentes estudios (*Estudio sobre fragmentación del material,* 1982; *Estudio sobre ritmo y espacio*, 1982; *Estudio sobre un ataque de timbal,* 1982;) o en *Para todos ellos* para guitarra midi, sintetizador digital y electrónico y modulación espacial cuadrafónica (1987); y otros creadores como Ricardo Pérez-Miró (1952), dueño de un amplio catálogo de obras electroacústicas; Javier Jiménez Noble (1953), Fernando López Lezcano (1956), Andrés Gerszenzon (1958) y Marcelo Delgado.

En Uruguay, la nueva generación de compositores surgieron tras los pasos de Tosar, Aharonián, Paraskevaídis, Pietrafesa o de Guido Santórsola y Marino Rivero: Miguel Marozzi (1947), autor de una música concentrada y austera (*Sílabas* para piano, 1981); Carlos Da Silveira (1950), que rozó los linderos de la música electrónica, aunque su campo de acción es la música popular, capaz de obtener el máximo de expresión con el mínimo de elementos (*Para piano*, 1979); Eduardo Fernández (1952), que hizo una curiosa simbiosis de folklor y vanguardia en *Opuestos* para flauta sola (1986); Elbio Rodríguez Barilari (1953), que ha plasmado en su obra una síntesis de tango, minimalismo,

serialismo y jazz (*Otro tiempo, otro espacio* para cuarteto de cuerdas, 1978; *Post-sinfonía* para orquesta); Leo Maslíah (1954), un músico cercano al humor y la ironía de Erik Satie (*Cinco piezas cortas* para piano, 1978); Fernando Condon (1955), cultor de la electroacústica y el minimalismo, que esconde tras una engañosa simplicidad elaboradas construcciones (*La danza inmóvil* para flauta, viola y guitarra, 1984); Esteban Klísich (1955), quien ha tratado de expresar una "uruguayez" esencial en su obra, no disfrazada de nacionalismo (*El glorioso* para cuarteto de alientos, 1988); Fernando Cabrera (1956), como otros músicos de su generación, con una carrera entre la música culta y la popular, autor de *Ventanía* y *Pugliese* (1980), para conjunto de cámara, que rememoran aires del tango; Álvaro Méndez (1956); Daniel Maggiolo (1956), que cultiva una estética entre lo culto y lo popular, derivada de las influencias que recibe al escuchar música y verterlas en sus partituras (*Esos laberintos tan nuestros, electroacústica*, 1988; *Y en eso te vi tan perdida,* electroacústica, 1989); Álvaro Carlevaro (1957), de sonoridades próximas a la escuela polaca (*Cefeo* para instrumentos de arco, 1984); Felipe Silveira (1957); Jorge Camiruaga (1959), que aunó a su trabajo creativo su experiencia de percusionista, como en *Cuarteto en chico* para cuatro tambores de candombe (1988). Miguel del Águila (1957) proviene de una cantera distinta, y su música despliega energía y frescura, con referencias a la tonalidad, a la música popular y de baile, plena de humor e ironía y un sentido de síntesis de diversas culturas. Su estética está abiertamente instalada en la posmodernidad. *Presto núm. 2*, para cuarteto de cuerdas, o *Conga-Line in Hell*, para conjunto de cámara, son claros ejemplos de su producción.

El pequeño movimiento musical de Paraguay se refleja en la obra de Luis Szarán (1953), compositor y director de orquesta, y una de las personalidades decisivas de la actividad artística de este país. Su *Preludio sinfónico* para orquesta (1973), *Añesú* para voz y orquesta (1976), o *Mbokapu* fanfarria orquestada (1989), y *La Magdalena* para trombón y orquesta (1992), reflejan una voluntad de conciliar elementos nacionales y técnicas contemporáneas en su música; en un plano similar se sitúa Miguel Ángel Echeverría (1955), autor de *Sentimiento* (*Obertura sinfónica*) y *Misa popular paraguaya* (1980), una obra que aúna religiosidad y aires nacionales. Más experimental, René Ayala (1957), ha ensayado la composición de obras electroacústicas: *Vida, pasión y muerte de la medianoche* (1981), *Hilos* (1987), *El martirio de San Lorenzo* (1991), *Mi corazón es un tambor* (1994) o música para audiovisuales y videos como *Grafitti* (1987), *Espejos* (1987) y *Perdidos* (1988). Por último, Saúl Gaona (1957), con *Cordofonía esicástica* (1987), *El compartimento* (ópera de cámara), *Concertación*

sinfónica (1988) y *Ecosones* (1993) intenta nuevos lenguajes que rompen la visión tradicionalista de la música paraguaya.

En Brasil es necesario distinguir las posiciones tomadas por diversos grupos que se distinguieron por su actitud renovadora, así como los caminos seguidos por compositores que actuaron más o menos aisladamente en diferentes regiones del país. En Bahía, tras las huellas de Koellreuter y de Ernst Widmer, y como una herencia de los Seminarios Internacionales de Música de la Universidad de Bahía, hizo su aparición para la Semana Santa de 1966 un grupo que reconoció su existencia *de facto*, ya que nació sin acta de fundación, sin manifiesto y sin declaración de principios. Ahí estaban los ya mencionados Ernst Widmer, Lindembergue Cardoso, Milton Gomes (1916), Jamary de Oliveira (1944) — que tiene un nutrido catálogo de obras electroacústicas—, Carlos Rodríguez Carvalho, Antonio José Santana Martins, *Tom Ze* (1936) —ligado al tropicalismo, creador de las famosas Fuentes de Herz, instrumentos hechos con electrodomésticos—, Fernando Cerqueira (1941), Nicolau Kokron (1937-1971), Carmen Mettig Rocha y Rinaldo Rossi (1945-1984), este último el que convocó a sus compañeros.

En Río de Janeiro, además de Marlos Nobre destacaron el paulista Aylton Escobar (1943), un connotado experimentalista que produjo obras como *Poemas do cárcere*, sobre textos de Ho-Chi-Minh, censurada por la junta militar que gobernaba Brasil en 1969, o *Cantos novos e vazios* para voz y piano (tocado directamente en las cuerdas) que lo acercó a las posturas neodadaístas del Grupo Música Nova de São Paulo; Jaceguay Lins (1947), que experimentó con materiales diversos: *Uma refeição para dos* para 34 instrumentos culinarios, *Nocturno* para dos radios de pilas, *Saxofonía* para dos saxos que emiten todo tipo de sonidos, *Praxis* para instrumentos y público; Ernani Aguiar (1950), cuya producción coral figura en el repertorio de numerosos coros en todo el mundo (*Cantata do natal* para coro y orquesta, 1989) y autor de unos sensacionales *Quatro momentos núm. 3* para cuerdas (1979), que marcaron su alejamiento de las vanguardias musicales; Celso Loureiro Chaves (1950); Antonio Carlos Borges Cunha (1952), autor de *Instalasom* para instrumentos indígenas del Brasil (1989); Paulo Costa Lima (1954); Caio Senna (1959), cuya obra se desarrolló en los años noventa y que ha dedicado sus piezas a intérpretes muy cercanos a él; Rogerio Costa (1959), que aborda con su grupo Akronon la libre improvisación; Antonio Guerreiro de Faría (1949), quien empezó a componer en los años noventa después de una larga experiencia como músico popular y de bandas de rock.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Capítulo 7
LA POSMODERNIDAD

Ya acabando el siglo XX, parecía que la música latinoamericana se hallaba en un momento de apertura ecuménica a una diversidad de tendencias. Quedaban pocos creadores que aún veneraran la experimentación vanguardista como finalidad del arte, y dejar a los músicos "improvisar" terminó resultando una frivolidad *demodé*. Varios compositores dejaron clara su intención de transitar por las sendas de un neonacionalismo, por ejemplo Arturo Márquez, de México, que compuso su serie de danzones para diversas combinaciones instrumentales retomando el baile tradicional urbano de la ciudad de México, o Conrado Silva, de Uruguay y Brasil, que plasmó un interesante *Pericón*, la danza nacional de su país, con medios electrónicos, o Roberto Cedeño, de Venezuela, que compuso un "Joropo cibernético" dentro de su suite *Las Meninas* (1991), y aun Guido López Gavilán, de Cuba, que escribió un *Mambo* para quinteto de alientos (1990). Algún otro defiende con sus piezas para piano una nueva subjetividad romántica, como es el caso del mexicano Darian Stavans (1962), coloreada con un aura de *new age*. Uno que otro comentario asevera que los compositores de los años sesenta y setenta hicieron reinar el terror en el uso del lenguaje musical (está la anécdota del boliviano Alberto Villalpando, que relata la impresión aterrada de su pequeña hija luego de escuchar una obra suya), y que es preciso restaurar las condiciones que unían al compositor con el público, traducidas en obras "asequibles" y "disfrutables". Quizá, en el fondo, esté planteada una crítica a las vanguardias artísticas que, en un continente posnacionalista, tendieron los puentes para lograr la universalidad que pretendía la modernidad, ésa que en los años treinta se vistió de nacionalismo, que en los cincuenta y sesenta se divorció de las raíces populares, para anclar en el dodecafonismo, el politonalismo y el atonalismo, y que en los años setenta tuvo todos los rasgos de una "corriente de vanguardia", en que las figuras más conspicuas egresaron del CLAEM (Marlos Nobre, Gerardo Gandini, Blas Emilio Atehortúa, Joaquín Orellana, Edgar Valcárcel, César Bolaños, Jacqueline Nova, Coriún Aharonian) o crecieron como artistas en estrecho contacto con la vanguardia europea (Alfredo del Mónaco, Claudio Santoro, Celso Garrido-Lecca, Héctor Tosar, Gilberto Mendes, Leo Brouwer). Tales cambios fueron la consecuencia

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

natural de la apertura a nuevas realidades sonoras, bajo conceptos radicalmente distintos de modernidad.

Si como Jean Francois Lyotard afirma, lo que caracteriza al espíritu posmoderno es la periclitación de las vanguardias artísticas, los reclamos señalados en anteriores párrafos enuncian una nueva actitud ante la creación musical. Del estilo de un Manuel Enríquez (México) o un Jorge Antunes (Brasil) aleatoristas, de un Gilberto Mendes (Brasil) o un Lavista (México) conceptualistas, de un Brouwer (Cuba) o un Kagel (Argentina) experimentales, de una Beatriz Lockhart (Uruguay) o un Carlos Malcolm (Cuba) cercanos a la escuela polaca, la música latinoamericana ha transitado a otros espacios sonoros. Si a estos compositores les cautivaba la manipulación del sonido *per se*, instalados en lo que José Antonio Alcaraz llamó la "poética de lo concreto", y hacían de lo novedoso y "lo absoluto original" una divisa, a las generaciones más recientes les interesa, como antes, la composición a partir de una idea musical de tipo temático o motívico, el desarrollo de estos elementos como sustento de organización del discurso y la perfecta definición de los contornos rítmicos, melódicos y armónicos, aunque no se haya abandonado la búsqueda de nuevos timbres, de elaboraciones rítmicas o combinaciones sonoras.

Los nuevos aires de la música latinoamericana están ahora en manos de aquellos que nacieron alrededor de los años sesenta y setenta del siglo pasado y que irrumpieron hacia 1980 y 1990 como discípulos, seguidores o impugnadores de los compositores arriba mencionados. Los furiosos experimentalistas de los años setenta hoy están "de regreso a la tradición", como lo dice Mario Lavista (él es uno de ellos) y como lo practica Federico Ibarra en México, y Federico Ruiz en Venezuela. Ellos, y es también el caso de otros compositores cercanos en espíritu (Marlos Nobre, de Brasil, o Alfredo del Mónaco, de Venezuela) ya consideran, en la hora actual, liquidada la vanguardia de la que fueron convencidos militantes.

Para los compositores más cercanos al fin de siglo, esa etapa, la vanguardista, ya es historia antigua, porque su punto de partida es otro. A los vanguardistas les preocupaban ciertos aspectos: la originalidad, la ruptura radical con la tradición, la deconstrucción del lenguaje musical, la ausencia de elementos nacionales; los compositores de la posmodernidad se distinguen por el desenfado con que toman cualquier elemento para su obra, combinan técnicas con entera libertad, no se arredran ante el uso de recursos tonales o modales, se vinculan a la música popular urbana, hacen uso de la electrónica y de la computación como un medio y no como un fin, no les importa si son minimalistas o ultraestructuralistas (con sentido irónico se dice que en la

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

posmodernidad impera el "valetodismo"). Si para sus maestros las referencias eran el Webern de la Escuela de Viena y los compositores de la escuela de Darmstadt (Nono, Berio, Ligeti, Stockhausen) o los de las varias escuelas americanas (Babbit, Cage, Crumb, Davidowski), ellos han redescubierto lo poético y lo lírico de Ligeti o Lutoslawski, son deudores de la nueva complejidad de Donatoni, Ferneyhoug o Lachenmann, o son epígonos del minimalismo de Steve Reich, Philip Glass o John Adams. Una variante es que la generación posmoderna ve con más naturalidad a sus homólogos latinoamericanos: la obra de Diego Vega (Colombia), Eddie Mora (Costa Rica), Miguel del Águila (Uruguay), Diana Arizmendi (Venezuela), Eduardo Cáceres (Chile), Jorge Horts (Argentina), Luis Jure (Uruguay) o José Sosaya (Perú) está más cerca de ellos que la de sus mayores.

Podemos situar la posmodernidad desde mediados de los años ochenta hasta el fin de siglo y la hora presente (1980-2010). Es una etapa de convivencia en la que están presentes tres o cuatro generaciones de músicos latinoamericanos. Recientemente fallecieron los cubanos Harold Gramatges (1918) y Juan Blanco (1919), pero de esa misma generación aún están presentes Enrique Iturriaga (Perú, 1918) y Juan Orrego Salas (Chile, 1919); también, muchos de los nacidos en los años veinte y treinta, y cinco de ellos distinguidos con el máximo galardón de música de la época actual, el Tomás Luis de Victoria que otorga la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) de España: Celso Garrido Lecca (Perú, 1926), Alfredo del Mónaco (Venezuela, 1938), Marlos Nobre (Brasil, 1939), Gerardo Gandini (Argentina, 1936) y Leo Brouwer (1939); muchísimos de la generación de los años cincuenta y sesenta, que son los que han impulsado el tránsito a las estéticas y técnicas contemporáneas. Y ya hay una generación presente de creadores que llegaron al mundo en los años setenta y ochenta. El problema de la hora actual no parece ser el de asimilación de técnicas ni el de la búsqueda de lenguajes, sino el de cómo se complementan los recursos de la tecnología contemporánea (computadoras, sistemas MIDI, nuevos instrumentos electroacústicos, *software* de sonido) con la creación musical en la tradición escrita de la cultura occidental. Ya casi no hay joven compositor que no haga uso de programas de música computarizados, que no domine el lenguaje de los equipos actuales, que no intente poseer un laboratorio personal dónde componer música. La globalización ha puesto al alcance de los músicos contemporáneos una diversidad de manifestaciones culturales de diverso jaez, una multiplicidad de identidades y una cada vez más manifiesta interculturalidad reflejadas en la música de fusión, en la música experimental, en la ruptura de fronteras entre lo culto y

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

lo popular y en la generación de una nueva forma de oralidad (de música no escrita) que deriva de los programas de sonido vertidos en discos compactos. Aspectos que se ven reflejados, por ejemplo, en la obra de Dawid Korenchendler (Brasil, 1948), cuyos *Tres momentos brasileiros* (1994) contienen un primer movimiento denominado "Conversa informal", elaborado sobre la mezcla de aires barrocos, referencias a canciones de Los Beatles y reminiscencias de la música de baile brasileña; en *Trihuela* (1993), de Fernando Carrasco para tres guitarras (Chile, 1953), donde se exploran diversas vertientes del folklor y la cultura popular chilena; en *Altar de muertos* para cuarteto de cuerdas (1996), de Gabriela Ortiz (México, 1964), que recoje aspectos de la tradición del culto a los muertos e incluye el uso de tambores de agua yaquis y tenabaris (sartales de capullo de mariposas atados a las piernas de los cuartetistas); en *Joropo a la tuyera* (2002) de David Carpio (Venezuela, 1975), que rememora los aires del baile nacional venezolano, pero que explora en densidades armónicas muy siglo XX o en el *Trioafro* para tres cajones y otras percusiones (2005) de Jorge Falcón (Perú, 1980), que compuso su pieza aprovechando la riqueza tímbrica y acústica del tradicional instrumento de origen negro. Aquí se reúnen compositores de diversas épocas reflejando el ecumenismo y la diversidad del mundo actual.

De los compositores nacidos a finales de los años cincuenta y después de 1960, están en el presente un conjunto de nombres de los que aún no hay mucho que decir, si no es que en ellos está cifrada la continuidad de la creación musical en Latinoamérica. Pero son tantos hoy en día que resulta titánica la tarea de decidir quién es quién y qué quedará de todo lo que hoy se compone como parte del acervo musical de nuestro continente. Son los más jóvenes y algunos jovencísimos en el momento de cerrar estas líneas. Son los herederos de una tradición que ya bordea el siglo y tienen en sus hombros la tarea de continuarla. El tiempo es de ellos.

Podemos ver con gran optimismo el panorama de la creación musical contemporánea en Latinoamérica. Creo que hoy se han dejado de lado muchos de los dogmas, sectarismos y actitudes excluyentes que caracterizaron a la música nacionalista y a la de vanguardia. Hay más tolerancia, más diversidad, más eclecticismo. Y menos prejuicios. No creo que el posmodernismo signifique un retroceso a la tonalidad o al nacionalismo. No es un movimiento de *come back*, de *flash back* o *feed back*, sino un proceso de análisis y de anamnesis, de recuento y de evaluación de lo que ha sido, lo que es y lo que será la música nacional, sobre todo después de figuras tan determinantes para el siglo XX como Villa-Lobos, Chávez, Revueltas, Ginastera, Roldán y García

Caturla. Hemos entrado, pues, al nuevo milenio con un valioso contingente de compositores y una variedad de propuestas que era imposible considerar un siglo atrás. Nuestra modernidad fue muy corta: de 1910 (la Revolución mexicana) a 1989 (la caída del muro de Berlín). Nuestra posmodernidad es afín a los Tratados de Libre Comercio, a la presencia de movimientos sociales como el zapatismo; a la globalización; al fracaso del socialismo, del neoliberalismo y del capitalismo; al mundo de los sintetizadores, de la interfase, de las computadoras y las comunicaciones por Internet, del videoclip, de los teléfonos celulares, de la música de DJs, del iPod y de los videos de *You Tube,* del universo que algunos anhelan sin fronteras. Y eso se refleja en la música de los compositores de hoy.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Apéndice 1
COMPOSITORES LATINOAMERICANOS NACIDOS DESDE 1960

Se incluyen desde aquellos que nacieron en los años finales de la segunda mitad de la década del cincuenta (1958-1959) hasta los nacidos en 1985, que llegaron a la música en los años finales del siglo XX y se proyectaron a la siguiente centuria. Los nacidos en los últimos 15 años del siglo pasado (entre 1986 y el 2000) ya pertenecen al siglo XXI. Todos están mencionados con una obra que en su catálogo tiene una significación particular (primera obra, premiada, estrenada en algún festival, producto de un encargo, etcétera). Se sigue un orden cronológico de acuerdo al natalicio. Aquellos cuyo año de nacimiento no ha podido localizarse están añadidos al final, en orden alfabético. Este apéndice no parte de hacer juicios de valor. Sólo trata de dejar constancia de la amplitud del movimiento creador en el continente, señalar la presencia de un crecido número de compositores que mantienen viva la creación musical en América Latina y reflejar una pluralidad, manifiesta en la cantidad de creadores por país, en los títulos, en las dotaciones instrumentales o en los medios y recursos que la actual tecnología proporciona, y una persistencia que prácticamente cubre medio siglo (1960-2009).

Argentina

Marcelo Ajubita (1958), *The Alban Berg Album*, obra acusmática (2004); Miguel Bellusci (1958), *Comme un lointain sonnerie de cors*, quinteto de vientos y cinta [s.f.]; Carlos Cerana (1958) *Huellas digitales*, clarinete y cinta (1991); Gerardo Dirié (1958), *Puerto de cántaros*, orquesta (1990); Sergio Fidemraizer (1958), *Viento sur*, clarinete bajo (2008); María Eugenia Luc (1958), *Tan Fugaz*, saxofón, acordeón, percusión y electroacústica (2001); Edgardo Martínez (1958), *Vino nuevo en odres viejos*, cinta (1993); Carlos Mastropietro (1958), *En una cara*, contrabajo (1996); Martín Matalón (1958), *Las siete vidas de un gato* (música para el film de Luis Buñuel *Un perro andaluz*) (1996); Luis Mihovilcevic (1958), *Violeta, ensueño alquímico de una flor silvestre*, electroacústica (1993); Daniel Miraglia (1958), *Mona Lisa acelerada*, obra electroacústica (1996); Federico Miyara (1958), *Sonata-fantasía núm. 4, "Malvinas"*, piano (2009); Jorge

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Mockert (1958-2008), *Suite Entrerriana*, piano (2002); Guillermo Pozzati (1958), *El adiós*, cinta (1990); Silvia Astuni (1959), *Hechizos y confusiones*, trompeta, trombón y saxofón tenor (1989); Cecilia Candia (1959), *Del Big Bang a la Torre de Babel,* piano y cinta (1996); Guillermo *Guillo* Espel (1959), *Siluetas blancas*, charango y orquesta (2003); Sergio Poblete (1959), *Actions*, electrónica (1999); Jorge Sad (1959), *Los pájaros siempre estuvieron ahí…,* 13 instrumentos (1999); Sergio Schmilovich (1959), *Oktubre*, *un homenaje al* Che *Guevara*, electrónica (1998); Miguel Ángel Zorzoli (1959), *Laberinto de espejos*, saxofón tenor, corno, viola, guitarra eléctrica, violín, piano y vibráfono (1989); Carlos Carmona (1960), *Yupanquiana. Suite litúrgica*, guitarra, voz y orquesta de cámara (2002); Pedro Roque Casís (1960), *Nadie, nada, nunca*, música incidental (1988); Pablo Cetta (1960) *…que me hiciste mal…*, cinta (1992); Javier Garavaglia (1960), *Arte poética (I),* cinta (1995); Oswaldo Golijov (1960), *La Pasión según San Marcos* (2000); Alejandro Iglesias Rossi (1960), *Ritos ancestrales de una cultura olvidada*, soprano y conjunto de percusión (1983); Eduardo Andrés Malachevsky (1960), *Consummatum est*, coro a capella (2002); Ángel Mahler (1960), *Drácula, el musical*, comedia musical (1991); Ricardo Nillni (1960), *Autour des tores*, bajo clarinete y cinta (1994); Jorge Polanuer (1960), *Las alegres mujeres de Shakespeare*, música incidental (2002); Enrique Roel (*ca*. 1960), *Aralba*, metales y percusión (2005); Luis María Rojas (1960), *Dos visiones apresuradas de la misma cosa*, Parte I, música electrónica (1998); Mario Verandi (1960), *The Ten Thousand Things*, electroacústica (1994); Ezequiel Viñao (1960), *La noche de las noches*, cuarteto de cuerdas y cinta (1980); Pablo Aguirre (1961), *Sonata tanguera núm. 1. Buenos Aires en llamas*, flauta y piano (2006); Gonzalo Biffarella (1961), *Entre dos mundos*, violonchelo y electroacústica (2000); Gerardo Di Giusto (1961), *Suite concertante*, piano y orquesta de vientos (2002); Leopoldo G. Martí (1961), *Tres cantos del Sur*, marimba y orquesta de cuerdas (1993); Mario Marcelo Mary (1961), *Las intuiciones de Galileo*, guitarra y acordéon (1999); Fabián Máximo (1961), *Natural diversidad*, flauta, chelo y piano (2006); Luis Naón (1961), *Alto voltango,* saxofón alto y vibráfono (2001); Roxana Paredes (1961), *Campo infinito*, guitarra (2007); Sergio Santi (1961) *Caja We*, obra acusmática (2007); Claudio Calmens (1962), *El zapallo que se hizo cosmos*, voces procesadas electrónicamente, sobre un texto de Macedonio Fernández (1997); Marcelo Coronel (1962), *Homenaje a un carrero patagónico*, flauta y guitarra (2007); José María D'Angelo (1962), *Alaxpachankiri*, cuatro tarkas y cinta (2004); Cecilia Fiorentino (1962), *Cuarteto de cuerdas* (2005); Arturo Gervasoni (1962), *SSSSCHCHSS,* voces femeninas y sonidos electrónicos (2001); José Halac (1962), *India vieja que pre-*

tende volverse joven chupando sangre de condor, electroacústica (1990); Octavio López (1962) *Compenetración iridiscente*, flauta, percusiones y cinta (1997); Diego Losa (1962), *Crónicas del tiempo*, electroacústica (2004); Juan Namuncura (1962), *Pu choroy pire*, electroacústica (1998); Jorge Pepi Alos (1962), *Metamorfosis I*, piano (1989); Santiago Santero (1962), *Toc*, electroacústica (1964); Marcelo Javier Zanardo (1962), *Tramas,* cuarteto de maderas (2004); Claudio Ceccoli (1963), *De regreso a las estrellas*, instrumento melódico y piano (2000); María Cecilia Gros (1963), *Las ruinas circulares*, marimba y violonchelo (2005); Jorge Haro (1963), *Tríptico*, composición en tiempo real para medios mixtos (1998); Jorge Horst (1963), *Herético furor*, conjunto de cámara (1998); Fabián Luna (1963), *Tres cascadas en transición*, sonidos electrónicos (1994); Antonio Moliterni (1963), *La furia de Demóstenes*, clarinete bajo (1998); Damián Rodríguez Kees (1963), *Circo Calder*, violín, viola y violonchelo (2000); Fabián Panisello (1963), *Cuadernos para orquesta* (2004); Daniel Varela (1963), performances (2007); Gustavo Chab (1964), *Mirada roja* (1992); Juan Manuel Granda (1964), *Dos rosas de metal*, dos flautas (2004); Andrés Edgardo Garis Greenway (1964), *Las voces del viento y la brisa sobre la montaña*, flauta traversa (2005); Aitana Kasulin (1964), *Sobre los pies del azar II*, bandoneón (1999); Fernando Polonuer (1964), *Del ser o la nada y esa desesperada búsqueda*, cinta (1996); Marcelo Rodríguez Scilla (*ca.* 1964), *Septeto*, conjunto de cámara (2008); Alejandro Simonovich (1964), *Concierto para charango y orquesta* (2002); Marcelo Toledo (1964), *Aliento/arrugas*, flauta (1998); María Cecilia Villanueva (1964), *Tulipanes negros*, clarinete bajo y contrabajo (1990); Fernando Aldao (1965), *Dos instalaciones*, instalación sonora (2004); Osvaldo Budón (1965), *Para el trato con el desierto*, electroacústica (1992); Sebastián Castagna (1965), *Intemperie* para cinta (1997); Luis Conde (1965), *Ella es su amor, puesto que es todo lo que él no es*, ballet (2002); Gabriel Data (*ca.* 1965), *Caminos entrelazados*, flauta y electroacústica en vivo (2004); Hugo Druetta (1965), *Reflejos del zinc*, electroacústica (2004); Luis Marte (*ca.* 1965), *Templos*, experimental (2002); José Mataloni (1965), *Navidad del agua*, electroacústica (2002); Raúl Minsburg (1965), *A tu memoria (para Naúm Minsburg)*, electroacústica (2006); Andrea Pensado (1965), *Desencuentros*, piano y sonidos electrónicos en vivo (1993); Roberto Pintos (1965), *Lux ætérna: homenaje a Guelfo Nalli*, coro, cuatro cornos y órgano (2001); Nancy Sánchez (*ca.* 1965), *Jaguar, celestes coronados de luz*, electroacústica (2007); Cecilia Arditto (1966), *Música invisible*, flauta y bailarina (2003); Claudio Bazán (1966), *Variaciones líricas*, electroacústica (2005); Daniel D'Adamo (1966), *D´ombra* para clarinete y computadora (1997); Pablo Espada (1966), *Ayarachi*, obra acusmática, (2004); Adriana

Figueroa Mañas (1966), *Tangoimpresiones*, cuarteto de cuerdas (2007); Martín Fumarola (1966), *El peregrinar de la araña* para cinta (1995); Damián Keller (1966), *Persecución*, electroacústica (1995), Gustavo Lanzón (1966), *Haydecita*, piano (2006); Juan María Solare (1966), *El caballero de la triste figura*, contrabajo (1999); Juan Carlos Tolosa (1966), *L'endroit*, soprano, violín, violonchelo, contrabajo y electrónica en vivo (2001); Sergio Bové (1967), *Arindandantemente*, conjunto de cámara (2000); Juan Pampín (1967), *Catch 22*, dos laptops (2004); Sebastián Zubieta (1967), *Yo soy el mascalacachimba*, viola, violonchelo, contrabajo y percusión (1996); Fernando Lerman (1968), *Cuarteto de Saxos núm. 1* (2007); Martín Liut (1968), *Mayo, los sonidos de la plaza*, electroacústica (2006); Mario Lorenzo (1968), *Richter* ("fantasía musical basada en la historia") dos pianos, percusión y electrónica (2003); Luciano Andrés Borrillo (1968), *Invocaciones al viento*, cuarteto de cuerdas (1996); Martín Kutnowski (1968), *Canción de cuna para un anciano abuelo*, piano (2003); Federico Martínez (1968), *Ritual*, orquesta (2004); Luis Nani (1968): *Sueño encantado*, banda sinfónica (2006); Pedro Ochoa (1968), *El caminante*, electroacústica (2000); Ernesto Romeo (1968), *Agua, luz, aire*, música experimental (2009); Patricia Sacavino (1968-2008), *El beso del ángel*, orquesta (1997); Natalia Solomonoff (1968), *The Blue Plumed Cobra*, conjunto de alientos (2005); Luisa Ventura (1968), *Soy toda saxo*, saxofón y cinta (2005); Natalia Gaviola (1969), *Resquicios y contraluces*, conjunto de cámara (2008); Germán González (1969), *Hronrad*, banda sinfónica (2006); Pablo Loudet (1969), *Después de la espera*, orquesta sinfónica (2002); Miguel Rausch (1969), *In memoriam* (cobre poema de Carolina Balbi), música experimental (2008); Juan Pablo Simoniello (1969), *Cinco piezas*, bandoneón, piano, percusiones y cuerdas (2007); Pablo Luis Tarrats (1969), *Fragmentos de un quinteto*, violín, clarinete, flauta, violonchelo y piano (2007); Esteban Benzecry (1970), *Huenú leufú* (Río de estrellas), conjunto de cámara (2006); Emiliano Causa (1970), *Tango virus*, obra interactiva (2005); Javier Leichman (1970), *La vida en Trulalá*, acusmática (2004); Christian Mazzuca (1970), *Suite argentina*, orquesta (2000); Abril Padilla (1970), *Los juegos*, electroacústica (2009); Fernando Schulmeier (1970), *Enurvek*, guitarra (2001); Daniel Soruco (1970), *Invasión al reino mineral*, música incidental (2004); Oscar Strasnoy (1970), *Piano 1: Incognito* piano (1992); Gustavo Alcaraz (1971), *Escrarcha*, electroacústica (2002); Mauricio Annunziata (1971), *Doble concierto "Gaucho y porteño"*, violín, piano y orquesta (1993); Francisco Colasanto (1971), *Baile*, clarinete contrabajo y procesador Max-MSP (2002); Mariano Cura (1971), *Juego de orquesta*, electroacústica (1997); Gisela Garcia Gleria (1971), *Tres notas para un perfume*, flauta y piano (1998);

Sandra Elizabeth González (1971), *En el umbral del cosmos*, gran orquesta (2004); Daniel Judkovski (1971), *Génesis y transfiguración*, electroacústica, (2008); Luis Menacho (1973), *La mano que horada*, soprano y piano (2001); Santiago Peresón (1971), proyecto oe3 de compositor no humano (2003); Julieta Szewach (1971), *El cementerio marino*, dos pianos preparados (1997); Antonio Zimmerman (1971), *De agazapadas resonancias*, nueve instrumentos (2001); Javier Bravo (1972), *Trío*, violín, chelo y piano (2007); Miguel Galperin (1972), *3 recorridos mínimos para un espacio sin centro*, electroacústica (2007); Marisol Gentile (1972), *Juegos en el aurea*, nueve instrumentos, soprano y cinta (1995); Daniel Vacs (1972), *Viento negro*, violín en scordatura (2002); Marcelo Villena (1972), Yamil Burguener (1973), *Alt Control Delete*, flauta y electroacústica sobre CD (2001); Marcos Franciosi (1973), *Viento del norte*, clarinete (2008); Mariano Julián Galussio (1973), *Cristal*, quinteto de vientos (2003); Federico Jusid (1973), *Bajo bandera*, música incidental (1997); Patricia Martínez (1973), *Desde el silencio*, conjunto de cámara y multidisciplina (2006); Nicolás Varchausky (1973), *Terrero*, guitarra y sonidos electrónicos (2004); Federico Zypce (1973), *Sinarquía*, percusión, maquinaria, motores giratorios, cinta, bandeja giradiscos (2003); Oliverio Duhalde (1974), *Wallontu mapu*, ópera de cámara para medios electrónicos, cuarteto de cuerdas y voz mapuche (2005); Mariano Agustín Fernández (1974), *Refugio y temblor*, electroacústica (2000); Pablo Martín Freiberg (1974), *La muerte de Orfeo*, contrabajo y electroacústica de ocho canales (2007); Steban Insinger (1974), *Non Linear Evolution*, electrónica (2008); Mariano Rocca (1974), *Cuarteto de cuerdas núm. 1* (2002); Darío Sacco (1974), *Crisálida*, electroacústica (2004); Juan Manuel Abras (1975), *Sedekte*, (quinteto dodecatánguico), bandoneón y cuerdas (2002); Alberto Alonso (*ca.* 1975), *Subnova 2b*, electroacústica (2004); Ulises Conti (1975), *Distancias olvidadas*, conjunto de cámara y electroacústica (2009); Nicolás Guerschberg (1975), *Suite del Sur*, sexteto de jazz y cuarteto de cuerdas (2003); Matias Giuliani (1975), *...está en el horizonte*, flauta, clarinete, piano, violín, violonchelo (2003); Germán Enrique Gras (1975), *Velocidad*, trompeta sola (2005); Demián Luna Procupez (1975), *Cuatro canciones para mezzosoprano y piano* (2007); Gabriel Paiuk (1975), *Abrir los ojos es romperse por el centro*, electroacústica (2006); Pablo Perazzo (*ca.* 1975), *Loopoccidente*, electroacústica (2007); Sebastián Rivas (1975), *Uqbar*, violonchelo amplificado y dispositivo electrónico (2009); Jorge Variego (1975), *Furia kurtal*, fagot solo (2004); Gabriela Yaya (1975), *Tape / obra para cinta*, electroacústica (2009); Basilio Del Boca (1976), *Naturaleza muerta* (2005); Martín Ferrés (1976), *Deriva*, bandoneón, electrónica, y video (2002); Lucas Luján (1976), *Funciones*

elementales, flautín, fagot, viola, arpa (2002); Santiago Diez Fisher (1977), *La chambre en spirale*, acusmática (2007); Ezequiel Diz (1977), *Cuatro estudios tangueros*, contrabajo (2007); Gabriel Gendin (1977), *Intihuatana*, acusmática (2008); Manuel Margot Laszeski (1977), *Quinteto de vientos* (2001); Jorge Passaro (1977), *Ni vivo... ni muerto*, música incidental para cine (2002); Guillermo Senn (1977), *Doble A*, bandonéon y sonidos electrónicos (2000); Cristian Baldini (1978), *Nel mezzo*, conjunto instrumental (2004); Juan M. Cerono (1978), *Felicidad hipnogógica-Oda en cinco movimientos*, contrabajo, piano, guitarras, clarinete, voces, tabla (2007); Mariano Dugatkin (1978), *Y la noche se derrumba*, electroacústica (2004); Luciano Giambastiani (1978), *Continuum 1*, fagot solo (2003); Diana Nachtigal (1978), *Voces*, orquesta de cuerdas (2007); Rodrigo Rodríguez (1978), *The Dear and the Monn*, experimental; Juan Pablo Sorrentino (1978), *Steamboat*, electroacústica (2001); Jorge Diego Vázquez (1978), *Interfluencias latentes*, electroacústica (2004); Pablo Araya (1979), *Dyctiostelium*, dos pianos y percusión (2009); Humberto Carlos Bertazza (1979), *Cuarteto de tres*, cuarteto de cuerdas (2006); Ceferino Antonio García (1979), *Dúo para xilofón y vibráfono* (2006); Diego Gardiner (1979), *Tlaloc*, orquesta sinfónica (2006); Facundo Llompart (1979), *Naufragio*, percusión y sonidos electroacústicos (2006); Rosa María Nolly (*ca.* 1979), *Según el cristal*, electroacústica (2007); Ricardo Javier Toconás (1979), *Pequeña suite*, dos pianos (2004); Francisco del Pino (1980), *Yuyayta phukuy*, cuarteto de flautas (2006); María Vanessa Ruffa (1979), *Ajayu llumpa*, mohoceño amplificado y voz (2004); Pablo Bas (*ca.* 1980), *Cadencia chicha*, electroacústica (2006); Cecilia Castro (1980), *Flashback*, electroacústica (2003); Pablo Chimenti (1980), *Tertulia, Eterna paciencia paraguaya*, acúsmatica (2007); Guillermina Etkin (1980), *Cuchillos en gallinas*, música incidental (2006); Lucas Fagin (1980), *Crónica del oprimido*, contrabajo y electrónica (2006); Tomás Gueglio (1980), *Lado jardín*, ballet (2008); Hernán Kerlleñevich (1980), *Rayuela*, cinta cuadrafónica y clarinete procesados en tiempo real (2003); Claudio Maldonado (1980), *Lo que se llevan el tiempo y la distancia*, guitarra y sonidos electroacústicos (2005); Ezequiel Menalled (1980), *El desierto negro*, música incidental (2006); Guillermo Rizzotto (1980), *Canto de mi tierra*, electroacústica (2004); Martín Robla (1980), *Luft*, flauta sola amplificada (2008); Santiago Saitta (1980), *Fellini*, banda sinfónica (2008); Diego Taranto (*ca.* 1980, uno de los compositores), *El jardín de las delicias*, instalación sonora para 34 pianos (2007); Damián Anache (1981), *De piano a forte*, electrónica (2008); Juan Krymkiewicz (1981), *Yaku'iamaraka*, yaku'i solo y cinta (2004); Marcelo Martínez (1981), *Tinta china sonora*, música improvi-

sada para esculturas de León Ferrari (2008); Natanael Olaiz (1981), *Tinta china sonora*, música improvisada para esculturas de León Ferrari (2008); Matías Vivot (1982), *O Jesu mi dulcissime*, coro mixto (2007); Gonzalo Joaquín Bustos (1983), *Céfiro*, banda sinfónica (2006); Alejandro Galiano (1983), *… de los senderos que se bifurcan*, orquesta de cámara (2006); Ramiro Mansilla Pons (1983), *Mínimos inauditos*, quinteto de cuerdas con piano (2008); Gonzalo Manzino (1983), *Esencia: la supervivencia de la especie*, música incidental (2009); María Misal Gauchat (1983), *Transformaciones*, electroacústica (2006); Luis Tomás Nesa Zavala (1983), *Proyecciones sobre Tiwanaku*, clarinete, corno, trompeta, violín y violonchelo (2008); Martín Proscia (1983), *La risa, la luna y la muñeca*, saxo y medios electrónicos (2008); César Augusto Vernieri (1983), *23 amaneceres*, saxofón y piano (2007); Fernando Manassero (1984), *Sonar*, 10 instrumentos (2005-2006); Walter Sapienza (1985), *Prohombre*, obra acusmática (2007); Nahuel Sauza (1985), *Gestual 1*, electroacústica (2009); Gabriel Adamo, *Variaciones para piano*, Op. 6, *"Después de las sombras"*; César Alarcón, *Back to the Guitar*, guitarra (2002); Diego Alberti, *#2: Drops*, video (2008); Hernán G. Álvarez D'Andrea, *Un hechizo…*, piano (2007); Florencia Ansaldo, *Cucú*, electroacústica (2008); Nicolas Arnáez, *Hemisferio de cinco puntas*, percusiones y sistema cuadrafónico de sonido electroacústico (2006); Fernando Aure, *Más allá de las ciudades*, ópera de cámara (1993); Iris Bacal (†2006), *Canción de cuna para Marquito* (2006); Pablo Francisco Bachman, *Viet-Man*, video (2007); Martín Bauer, *Variaciones cromáticas alrededor del naranja*, ballet (2001); Juan Bazán, *Vilcapugio*, conjunto de cámara (2009); Guillermo Borel, *Bagdad*, obra acusmática (2005); Amalia Boselli, *Chuva*, piano, acordeón, voz, cinta y proyección (2003); Manuel Briante, *Para dormir a las jirafas*, trompeta, violín, bajo y guitarra eléctrica (2003); Elena Buiani, *Cuarteto de maderas*, flauta oboe, clarinete y fagot (1994); Sergio Bungs, *10 brevísimos dúos de amor*, clarinete y trompeta; Damián Burati, *Viernes*, improvisación para sintetizadores, bajo, guitarra y dos computadoras (2004); Esteban Calcagno, *Tinta china sonora*, música improvisada para esculturas de León Ferrari (2008); Carlos Calleja, *Las otras palabras*, orquesta sinfónica (1998); Guillermo J. Campos, *Juego*, video (2005); Germán Cancián, *Lo que no es azul*, marimba (1997); Jesús Cañete, *Rapsodia doppelganger*, saxofón contralto y pequeña orquesta (2008); Lucio Capece, *Marfa*, saxofón soprano, sruti box-electrónico, clarinete bajo, sonidos preparados (2008); Mario Cardoso, *Diez pequeños preludios*, Op. 86, guitarra (2005); Ofelia Carranza, *Renacer*, cinta magnetofónica (1994); Juan Manuel Cáseres, *Buenos Aires implosión*, obra acusmática (2001); Julio Catalano, *Estudio*, electroacústica (2005); Pablo Cécere, *Luna, lune, moon*,

flauta, trompeta, guitarra, piano, vibráfono, viola y contrabajo (2007); Daniel Cervantes, *Cristal al sur*, acusmática (2006); Luis Chazarreta (1961), *Adiós a Severo*, guitarra solista; Jorge Luis Chikiar, *Que la mar te devuelva*, ballet (2004); Marcelo Gustavo Coronel (Buenos Aires, 1962), *Imaginario popular argentino: centro y noroeste*, guitarra solista; Adriana Citro, *Suite de un día*, piano (2007); Julieta Colangelo, *Obra para chelo y trompeta* (2003); Julián de Brahi, *Suite de los instrumentos*, electroacústica (2009); Gustavo Delgado, *Entrecuerdas*, cinta magnética (1998); Ariel Dirié, *Homenaje a Lalo Schifrin*, flauta y piano; Federico Echave, *Recuerdos del hombre solo*, percusión (2008); Pablo Elizondo, *Ríos de arena*, electroacústica (2009); Javier Escobar, *Sonoridades peregrinas* (2004); Guillermina Etkin, *Ópera anoréxica*, música incidental (2006); Susana Ferreres, *Consejo de los siete fuegos*, voz solista y flautas precolombinas (2007); Santiago Fidelio Ferrero, *Capricho*, fagot (2003); Laura Fuhr, *Cuarteto* para cuarteto de cuerda (2003); Pablo Gándara, *SYStema*, electroacústica (2004); Juan Rogelio García Verdeja, *A Franco, Il Azzurro*, quinteto de vientos (2003); Gustavo García Novo, *Cuatro piezas*, fagot, violín y sonidos electrónicos (2001); Andrés Gerszenzon (1958), *Cántico*; Lucas Gordillo, *Balrog*, banda sinfónica (2006); Miguel J. Haye, *Proyecto 5*, electroacústica (2007); Carlos Adriano Herrera, *Hace tres*, quinteto de vientos (2003); Guillermo Jardon, *Retorno*, electroacústica (2007); Alejandro Juárez, *Loops para Elena*, clarinete, violín y piano (2006); María Cristina Kasem, *Lo inefable*, electroacústica (2007); Marcelo Katz, *Después de un estornudo*, trío de cámara y cinta (2005); Fabián Kesler, *Silba para mí*, electroacústica (2009); Marcelo Larroca, *Gotas sin tiempo, minutos del alma*, voces y sonidos electrónicos (2004); Fernando Laub, *Bestiario*, electrónica (2009); Rodrigo Germán Lopez Klingenfuss, *El gran George o el fracaso de la palabra*, quinteto de vientos (2003); Lola Linares, *Obra para tres violonchelos* (2003); Cecilia López, *Copas* para nueve copas (2003); Maximiliano Mammarella, *Entre, siéntase como en su casa*, electroacústica (2001); Leandro Ariel Mantiñán, *Módulos*, flauta y medios electroacústicos (2006); Gustavo Martín, *Seis momentos interiores* (2002); Pablo Martínez, *Caracoles* para voz y piano (2008); Luis Müller, *Preludio y melodía para acompañar un diálogo*, piano; Matías Musa, *Rin minuláctico*, video (2004); Ramón Lucio Navarro (1958), *Diamela*, *Fantasía en tres partes*, quinteto y orquesta de cámara; Tomás Nine, *Rezagos del mono*, piano (2007/2008); Estela Ojeda, *Sonata,* piano solo (1980); Nicolás Ordiales, *Psiclos*, electroacústica (2006); Sebastián D. Ortega Ciucci, *Kosmoaudiciones*, electroacústica (2009); Sergio Parotti (1956), *El rostro de fuego*, ópera; Alexis Perepelycia, *Espacio_en_blanco*, electroacústica (2009); Eduardo Piantino, *Sísifo*, conjunto de cámara (1998); Marcelo Ponce, *Amoxicilina*

trihidrato, cinco micropiezas para piano y chelo (2007); Juan Mariano Porta, *El pájaro de oro y los piratas*, coro de niños e instrumento (2004); Diego Martín Prego, *Cerca del mar* (2004); Sergio Protta, *Tú, yo y los demás*, música incidental (2003); Patricia Rabbiosi Arona, *Silencio de las seis cuerdas*, cuatro guitarras (2001); Silvia Erica Rivero, *Del aire, la tierra y los tiempos*, (2006); Esteban Andrés Sebastiani, *Siete visiones*, cuarteto de cuerdas (2004); Rodrigo Sierra, *Gen piano*, electroacústica (2009); Luis Tamagnini, *Nausica*, flauta y electroacústica en vivo (2004); Martiniano Tanoni, *Fantasía*, flauta, oboe y piano (2003); Myriam Mónica Tokumura, *Escampa*, violonchelo solo (2007); Fernando Tuninetti, *Atrincherados*, electroacústica (2009); Lía Uriarte Rebaudi, *Dialogo entre clarinetes*, dos clarinetes (2008); Gabriel Vallejo (1971), *Música viajera*, piano, bandoneón, violonchelo y contrabajo; Juan Sebastián Vassallo (1984), *Una plegaria americana* (basado en el poema de Jim Morrison), flauta, piano, trío de cuerdas; Mariano Vélez, *Obra nueva*, clarinete (2008); Marta Varela, *Los nueve monstruos*, coro y orquesta (2003); Adrián Vella, *Terrero*, electroacústica (1996-1997); Andrés Venturino, *Tensión circular*, electroacústica (2007); Mario Vernardi, *Comme un jeu des images*, electroacústica (2006); Adalberto Vidal, *Instance 6*, flauta y dos marimbas (2009); Silvina Wainszelbaum, *Trío*, clarinete, fagot y piano (2007); Diego Zacarías, *Memoria iluminada*, conjunto de cámara (2007); Maximiliano Zapata Icart, *Interrupciones virtuales* (2006); Germán Zuain, *Vapor*, clarinete (2008).

Bolivia

Agustín Fernández (1958), *Fuego,* orquesta (1987); Óscar García (1960), *Variaciones sobre un supuesto tema*, dos flautas, clarinete (2008); Jorge Ibáñez (1960), *Homage*, orquesta (1995); Gastón Arce Sejas (1963), *Cuarteto núm. 2, El habitáculo del niño* (1992); Sergio Claros Brasil (1963), *Hambre*, multimedia (1992); Javier Parrado (1964), *Llamadas*, violín y marimba (1991, rev 96); Julio Cabezas (1965), *Variaciones para un oído aparentemente destemplado*, cinta (2002); Juan Siles Hoyos (1965), *Estudio electroacústico*, 1991; Oldrich Halas (1967), *Requiem para la selva amazónica,* conjunto de cámara (2008); Hugo de Ugarte (1977), *Wañuy ukhu*, electroacústica (2007); Alejandro Rivas (1979), *Qué esperas*, coro mixto (2004); Miguel Llanque (1981), *Jiwaki*, instrumentos nativos (2009); Sebastián Zuleta (México, 1982), *El puente*, quinteto de cuerdas (2005); Adriana Aramayo, *¿Ajena?*; Rubén Darío Arce: *Kachuiris*, conjunto de cámara (2005); Gastón Arce Sejas, *Cantos originarios*, conjunto de cámara

(2005); Wendy Asturizaga, *Tico/Ticu*; Lluvia Bustos Soria, *Ajsaraña Jiwañaru,* instrumentos nativos (2004); Diego Fletcher, *Silencio eterno*, conjunto de cámara (2005); Oscar Kellemberger, *Evocaciones del humo*, conjunto de cámara (2005); Canela Palacios Medinacelli, *La permanencia*, instrumentos nativos (2007); María Teresa Gutiérrez, *Feria*, conjunto de cámara (2008); Javier Tapia, *Tormenta*, conjunto de cámara (2005); Zelma Vargas, *Colores sonoros*.

Brasil

Marcos Câmara de Castro (1958), *Otro poema de los dones*, coro mixto, dos trompetes, dos trombones y timbales (1985); Cid Campos (1958), *Rimbaud livre*, musicalización y traducción poética de Augusto de Campos (1992); Harry Crowl (1958), *Paisagem do inverno*, clarinete, violín y piano (2006); José Augusto Mannis (1958), *Relogio*, soprano, clarinete bajo, violín, violonchelo y piano (1997); Lau Medeiros (1958), *Vai e vem*, chelo, piano y tenor (2001); João Mendes (1958), *Topologia dos ruídos*, acusmática en soporte digital (2000); Edson Tadeu Ortolan (1958), *Um pincel de luz rabisca as ruas da cidade*, flauta, viola piano (1992); Silvio Ferraz (1959), *Cortazar, ou quarto com caixa vazia*, piano y sonidos electrónicos (1999); Anselmo Guerra de Almeida (1959), *Tiama-ti*, voces sintetizadas (2003); Eduardo Guimarães Alvares (1959), *Estórias*, electroacústica (1987); Roberto Macedo Ribeiro (1959), *Fantasia quasi una sonatina*, trompeta y piano (2005); Marcos Mesquita (1959), *Recuerdos con las pieles*, percusión (2005); Rogério Luiz Moraes Costa (1959), *Jardim japonés*, piano, clarinete y violín (2005); Paulo Motta (1959), *Campos sonoros*, electroacústica (1991); João Guilherme Ripper (1959), *Seis canções de carnaval*, barítono y piano (2005); Caio Senna (1959), *Comunicantes*, dos pianos y dos percusionistas (2005); Roberto Victorio (1959), *Fragmentos*, flauta y piano (2005); Adolfo Almeida (1960), *Música sobre três*, clarinete, fagot y violín; Aldo Brizzi (Italia, 1960), *La língua della soglia*, conjunto de cámara (1996-1997); Maurício Dottori (1960), *Porque os sonhos não se compreendem, se não quando se cumprem*, concerto pastorale da camera para flauta solo, soprano, flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano (2001); Wellington Gomes (1960), *Retalhos*, orquesta (2004); Arthur Kampela (1960), *Percussion study V*, guitarra (2007); Silvia de Lucca (1960), *Em Memória*, orquesta (1993); José Luiz Martinez (1960), *Tala Malika (Homenagem à música hindustani)*, percusiones (1992); Celso Antonio Mojola (1960), *Os oceanos*, orquestra de cordas (1998); Luis Roberto Pinheiro (1960) *Fuzué*, electroacústica; Guilherme Schroeter (1960),

Happy Birthday Rhapsody, Op. 98, piano (1998); Acácio Tadeu de Camargo Piedade (1961), *Trío*, piano, violín, flauta (1983); Jônatas Manzolli (1961), *Treliças II*, percusiones y sonidos electrónicos (2005); Neder Nassaro (1961), *Números complexos*, electroacústica (2005); Patrícia Regadas (1961), *As mulheres belas*, soprano, barítono, flauta, clarinete, trompeta, piano, percusiones y contrabajo (1993); Luis Augusto *Tim* Rescala (1961), *Na cadência do silêncio: o mestre zen do carnaval*, barítono, guitarra, piano y percusión (2004); Livio Tragtenberg (1961), *Alles Bewegung*, piano y orquesta (1997); Sérgio Freire Garcia (1962), *4 sketches em movimento*, percusión, parte cuadrafónica pregrabada y espacialización en vivo (2001-2002); Leonardo Fuks (1962), *Gymnarts I: jogo cênico para músico, atleta e público preparado*, teatro musical (2004); Rogério Krieger (1962), *Segundo ponteio*, orquesta de cuerdas (2005); Flo Menezes (1962), *PAN: Laceramento della parola (Omaggio a Trotskij)*, cinta cuadrafónica (1988); Marisa Nobrega Rodrigues (1962), *Quadriculando*, flauta, clarinete y fagot (2005); Liduino Pitombeira (1962), *Brazilian landscapes núm. 1*, violín, chelo y piano (2003); Nélio (Tanios) Porto (1962), *Música do dia-a-dia*, cualesquier instrumentos de sonidos cortos y largos, percusión variada, radios, dos cantores/declamadores, una bailarina, una TV y ruidos diversos (2004); Antônio Celso Ribeiro (1962), *Cheiro de terra molhada de chuva*, contralto, piano (2005); Rogerio Vasconcelos (1962), *A atra praia de Saturno*, flauta y medios electroacústicos (2002); Andersen Viana (1962), *Pétalas de cristal*, flauta, corno, trombón bajo, piano y cuerdas (1989); Andersen Vieira (1962), *Canções eróticas* (ciclo de 6), voz y piano (2000); Luiz Henrique Yudo (1962), *On Words'*, para cualquier grupo de instrumentos (2000-2001); Eduardo Carvalho Ribeiro (1963), *Bifurcações*, orquesta sinfónica (1990); Maria Ignez Cruz Mello (1963-2008), *Florianópolis (Desterro noite/dia)* guitarra (2005); Pauxy Gentil-Nunes (1963), *Galaxies*, tenor, flauta, oboe y dos pianos (2004); Fernando Lewis de Mattos (1963), *Monte de perfeição*, voces e instrumentos antiguos (2002); Eli-Eri Moura (João Pessoa, 1963), *Opanijé fractus*, quinteto de alientos (2005); Sonia Ray (1963), *Ondas*, contrabajo solo (1994); Eduardo Reck Miranda (1963), *Entre o absurdo e o mistério*, pequeña orquesta (1993); Robson dos Santos (1963), *Música contemporânea era o dito popular*, piano solo (1995); Marco Aurelio Yano (1963-1991), *Concierto para oboe y orquesta*; Edson Zampronha (1963), *Lamenti*, electroacústica (2004); Alexandre Birnfeld (1964), *A Grande ilusão do carnaval*, voz, fagot, piano, teclado y contrabajo (2002); Marcos Lucas (1964), *Cores de rosa*, soprano, violonchelo, flauta y piano; Rubens (Russomano) Ricciardi (1964), Marcelo Birck (1965), *Interludiko*, electroacústica (1990); Aquiles Pantaleão (1965), *Materialma*, electrónica (1995);

Alfredo Jacinto de Barros (1966), *Organa*, oboe, vibrafóno, audio (2004); Ignacio de Campos (1966), *Opera*, um ambiente imersivo-interativo diseñado en sistema de realidad virtual, instalación octofónica de realidad virtual (2003); Rodrigo Cicchelli Velloso (1966), *Latitudes emaranhadas*, electroacústica (1992-1993); Pedro Augusto Dias (1966), *Concerto híbrido*, saxofón soprano, trío de jazz y orquesta (2001); Alexandre Jaques Eisenberg (1966), *Quarteto I (Do homem comum)*, cuarteto de cuerdas (1997); Fernando Iazzetta (1966), *InterAto*, clarinete, saxo alto, trompeta, trombón, corno, piano, percusión y sistema electrónico interactivo controlado por computadora (1996); Fernando Morais (1966), *Impressões de um tango*, flauta y piano (2006); Keiko Omata (b. 1966), *Sonata "Alma japonesa"*, flauta y piano (2006); Paulo de Tarso Salles (1966), *Figural*, guitarra (2005); Lourdes Joséli da Rocha Saraiva (1966), *Gitanjali*, clarinete, piano y percusión (1998); Maury Buchala Filho (1967), *Trichromia*, conjunto de cámara (2004); Guto Caminhoto (1967), *Paisagen londrienses 1*, electroacústica (1999); Daniele Gugelmo (Dias) (1967), *Cartas do tarot*, piano solo (1992); Sergio Kafejian (1967), *In harmonica*, electroacústica (2008); Daniel Quaranta (1967), *Em algum lugar do tempo*, electroacústica (2004); Daniel Wolff (1967), *Concierto para contrabajo y orquesta* (2002-2003); Dimitri Cervo (1968), *Canauê*, Op. 22, orquesta de cuerdas (2006); Sérgio Igor Chnee (1968), *Bolhas de som bom*, orquesta sinfónica (2005); James Correa (1968), *Icicles*, electroacústica (1999); Jailton Texeira de Oliveira (1968), *Epígeno núm. 4*, violín, viola, violonchelo y piano (2002); Martinêz Galimberti Nunes (1969), *Pessoa*, tenor, viola, flauta, clarinete, fagot (1999); Fábio Kon (1969), *Forcrau*, marimba y cinta magnética; Victor Lazzarini (1969), *Vozes dentro*, acusmática (1996); Paulo Zuben (1969), *Lux aeterna*, coro mixto y percusión (2001); José Orlando Alves (1970) *Inserções II*, flauta y piano (2003); Elaine Thomazi Freitas (1970), *Reflect*, multimedios, música/danza/vídeo interactivos (2002); Alexandre Lunsqui (1970) *Concurrence*, flauta y piano (1999); Aldo Moraes (1970), *Cantata do amor*, conjunto de cámara, coro mixto, cuarteto de cuerdas, soprano y tenor solos (1995); Guilherme Nascimento (1970), *Só assim eu ficaria com os sapatos floridos*, flauta, vibráfono, piano (2005); Sergio Roberto de Oliveira (1970), *Fantasia* flauta sola (1999); Alexandre de Paula Schubert (1970), *Sinfonía Festiva*, orquesta (2005); Marcelo Carneiro de Lima (1971), *Estudos*, guitarra eléctrica (1998); Frederick Carrilho (1971), *Entropias,* cuarteto de cuerdas (2004); Maurício Ribeiro de Vasconcelos (1971), *As sombras que atravessam o dia*, percusión (2003); Heber Schünemann (1971), *… This Is a Childrens Plays…*, cualquier número de niños e instrumentos de juguete (2003); Valério Fiel da Costa (1973), *Animais da terra*, orquesta (1999);

Jansen Grininger (1973), *Feitura*, orquestra de cuerdas (2004); Yanto Laitano (1973), *Estudos para theremin I-V*, theremin y medios eletrónicos (2002); Marcus Alessi Bittencourt (1974), *KA*, radio ópera en nueve escenas, acusmática (2002); Daniel Barreiro (1974), *Interferencias*, electrónica (2003); Marcio Bartalini Conrad (1974), *Assoprar*, soprano, coro e piano (2005); Cláudia Caldeira Simões (1974), *Bodas no Brum*, trompeta y piano (2004); Pedro Kröger (1974), *Symphonia vitae*, gran orquesta, coro y solistas (1997); Jorge Geraldo Rochedo Meletti (1974), *Sonetos de morte*, soprano y piano con flauta dulce *obligato*; Guilherme Silveira Carvalho (1974), *h-barra igual a zero* (2004); Marcus Siqueira (1974), *Cristais de Saudade*, violín (2004); Rogério Constante (1974), *Manuscrito encontrado numa garrafa*, conjunto de cámara (2002); Aurelio Edler Copes (1976), *Double* para vibráfono, voz y medios electroacústicos (2007); Paulo Guicheney (1975), *A voz de um corpo despedaçado*, electroacústica (2005); Rael Bertarelli Gimenes Toffolo (1976), *Peça para voz e percussão múltipla* (2000); Rodrigo Lima (1976), *Nomos*, orquesta sinfónica (2005); Bruno Ruviaro (1976), *In other Words,* saxofón, piano preparado y sonidos electrónicos en tiempo real (2005-2006); Jônatas de Souza Reis (1976), *Impressões do Sertão*, banda sinfónica (2005); Luiz Eduardo Castelões (1977), *Estudo de poluição sonora*, acusmática, (2003); Otacílio Melgaço (1977), *a Ljolia von Salomé*, computadora (estocástica); André Mehmari (1977), *Sonata*, flauta y piano (2001); Zoltan Paulinyi (1977), *Anedota*, flauta sola (2004); Fernando Riederer (1977), *…da carne do teu coração*, soprano y piano (2005); Marcos di Silva (1977), *Concerto para flauta e orquestra*, pequeña orquesta (2005); Nikolai Brucher (1978), *Tri Kartina*, orquesta (2005); Potiguara Menezes (1978), *Exéquias*, coro mixto (2004); Matheus G. Bitondi (1979), *Impressões entre o sono e a vigília*, cuarteto de cuerdas (2005); Maurício de Bonis (1979), *Fantasias,* soprano y trompa (2004); Felipe Lara (1979), *Nocturno para cuerdas* (2004); Cuca Medina (1979), *Karma*, ópera desconstruida, dos mezzo sopranos, diversos arquetipos femeninos; coro mixto, coro femenino, orquesta y sonidos eletroacústicos proyectados en sistema 5.1 (2005); Januíbe Tejera (1979), *Deslocamento I*, flauta, dos violines y piano; Rodolfo Vaz Valente (1979), *Levante*, clarinete (2006); Cristiano Figueiró (1980), *Enquanto eles riem*, clarinete y sonidos electrónicos (2005); Alfredo Votta Jr. (1980), *Livro de borboletas*, piano solo (2003); João Victor Bota (1981), *Labirinto*, cinco timbales (2005); Paulo Dantas (1981), *Quinteto*, quinteto de alientos; Márcio Steuernagel (1982), *A margem oeste deste mar eterno*, soprano, violín, trombón, piano, percusión (2006); Roberto Toscano (1982), *Fantasia sobre B. A. C. H.*, piano solo (2006); Thiago Cury (1983), *Correspondências a 2* en memória de

Rilke e Tsvietáieva (2008); Mario Del Nunzio (1983), *Vermelho*, electroacústica (2008); Henrique Iwao (1983), *Dansa para o ensaio sobre Eu2*, electroacústica (2008); Valéria (Levay) Lehmann (da Silva) (1984), *Notas?*, cuarteto de cuerdas (2000); Rafael Nassif (1984), *Melo I: escapulário*, oboe, trompeta, tuba, piano, percusión (2005); Leandro Turano (1986), *As moscas*, piano (2005); Bruno Angelo, *Pathos*, clarinete, viola, violonchelo y piano (2006); Rodrigo Avelar de Muniagurria, *Estesia*, dos clarinetes (2007); Marcos Battistuzzi, *Sonore III*, electroacústica (2006); Fábio Bizzoni, *Ao léu*, flauta, clarinete, corno y trombón (2005); Vagner Bonella Cunha, *Concerto para violino e orquestra*; Rudá Brauns, *Longa jornada*, mandolina, dos guitarras, derbuka; Marcelo Chiaretti, *Materias*, piccolo, caja clara (2005); Marco Campello, *ReCubos v.1.2*, electroacústica (2007); Gustavo Campos Guerreiro, *Prenúncio de um tormento*, electroacústica (2007); Tatiana Catanzaro (1976), *Traces fouillis gris pâle presque blanc sur blanc*; Christine Dignart, *Metagestos,* electroacústica (2006); Mário Ferraro, *Timefoam*, cuarteto de cuerdas; Yahn Wagner Ferreira Pinto, *Algumas notas*, clarinete, trombón, contrabajo y piano; Eduardo Guimarães Álvares, *O livro dos seres imaginários*, piano y orquesta (2006-2007); Bruno Martagão, *Imprecisões musicais*, electroacústica (2005); Leonardo Martinelli, *Palavras na carne*; Silvia Matheus, *Hands*, piano (2002); Felipe Merker Castellani, *Rhyzomes I*, piano (2005); Lúcius Mota, *Três canções*, tenor y piano; Marcos Nogueira, *A cruz da estrada*, barítono, flauta y orquesta de cuerdas (2006); Paulo Oliveira Rios Fo, *O contrariador*, quinteto de alientos (2005); Daniel Puig, *Inconfidências*, electroacústica; Marcelo Rauta, *Cuarteto núm. 1*; Arthur Rinaldi, *À beira do abismo*, orquesta de cámara (2006); Marcílio Rufino dos Santos, *Luz da natureza* (2007); Thiago Sias, *Quarteto de clarinetas* (2007); Diego Silveira, *Cinco pilas*, quinteto de alientos; Yáskara Tonin, *Suite núm. 1*, flauta y piano (2005); Rogério Vasconcelos, *Oscuro lume*, percussões (2006); Lúcio Zandonadi, *Ave Maria / Pater noster*, coro mixto (2007).

Chile

Jaime González (1956), *Estudio en tres*, clarinete y piano (1994); Enrique Reyes Segura (1956), *Deja-vú*, percusiones y piano (2005); Félix Lazo (1957), *Earth*, acusmática (2004); Renán Cortés (1958), *Rito*, cuarteto de guitarras (2005); Alberto Cumplido (1958), *Atemporal*, cuarteto de saxofones (2000); Ramón Gorigoitia (1958), *Zum greiffen nah*, soprano, flauta, clarinete, guitarra, violonchelo y percusión (2007); Maurice Le-Cerf (1958), *Suite chiloe mitológico*,

cuarteto de saxofones (1999); Pablo Aranda (1960), *Da*, dos flautas (2005); Boris Alvarado (1962), *Per orchestra*, orquesta de cámara y contrabajo (2007); Cristian López (1962), *Gente llorando*, contrabajo y sonidos electrónicos (1995); Marcelo Aedo I. (1963), *Desde el norte*, cuarteto de saxofones (1999); Edgardo Cantón Aguirre (1963), *Los sueños de Attar*, acusmática (2001-2002); Juan Mouras (1963), *Cuatro cantos sobre alturas de Machu Picchu*, soprano, recitante, guitarra y violonchelo (1993); Adrián Pertout (1963), *Pañc hazar chakra kai andar*, electroacústica (2005); Federico Schumacher (1963), *Minga sola I*, acusmática (2004); Aliosha Solovera (1963), *Contraluz*, saxo alto y barítono y percusiones (1998); Mauricio Arenas (1964), *Memorias de un poeta*, guitarra (2005); Miguel Chuaqui (1964), *Cuarteto claroscuro*, cuarteto de cuerdas (1996-1997); Rafael Díaz (1965), *El Sur comienza en el patio de mi casa*, soprano, tenor, barítono, violín, viola, violonchelo y contrabajo (1996); Michael Landau (*ca.* 1965), *La nueva novela*, soprano, coro femenino y cuerdas (2008); Juan Antonio Sánchez (1965), *Huayno*, cuarteto de saxofones (1999); Carlos Silva (1965), *Entorno II*, saxofón y sonidos electrónicos (1997); Christian Vásquez (1965), *Alucinación*, guitarra (2003); Ramiro Molina (1966), *M6*, conjunto de cámara y electrónica (2007); Franklin Muñoz (1966), *Totó*, violín (2000); Gonzalo Martínez (1967), *Pierrot*, clarinete solo (1995); Mario Mora (1967), *Sax*, saxo alto y cinta (1995); Cristián Morales-Ossio (1967), *Relief II*, cuarteto de flautas dulces y electrónica (1999-2000); José Miguel Candela (1968), *Cuatro movimientos sinfónicos de carácter indigenista*, orquesta (2000); Marcelo Espíndola (1968), *Material propio*, percusión (2004); Cecilia García-Gracia (1968), *Wérica*, electroacústica (2003); Andrés Maupoint (1968), *El prisionero de la luz*, orquesta sinfónica (2003); Alejandra Santa Cruz (1968), *La inquietud*, saxofón y contrabajo (2005); Carlos Zamora (1968), *Cuarteto de cuerdas núm. 2* (2000); Carmen Aguilera Vargas (1969), *Oratorio a la Virgen del Carmen*, orquesta de cuerdas, cuarteto de saxofones y dos percusionistas (2001); Paola Lazo (1969), *Medusa*, electroacústica (2003); Juan Carlos Vergara Solar (1969), *Golpe de luz*, electrónica (1995); Sergio Pérez (1970), *Cuatro danzas*, orquesta (2006); Alejandro Albornoz Mankacen (1971), *Eeeh... jercicio*, electroacústica (2005); Francesca Ancarola (1971), *Loop*, electrónica (1992); Eleonora Coloma Casaula (1971), *Cuarteto en la luna*, cuarteto de saxofones (1994-1999); Fabrizzio de Negri (1971), *Pacífico*, orquesta sinfónica (2001); Mario Feito Leyton (1971), *Dúo de tres piezas del siglo pasado, recicladas para el siglo presente*, saxofón soprano y piano (2006); Andrés Ferrari (1971), *El suspiro piroclástico*, flauta, piccolo, violín, piano y electrónica (2007); Leonardo García (1971), *Ceremonial II-tumy*, piccolo y bajón cromático (2008);

Daniel Osorio González (1971), *a'phonesis*, saxofón y tape (2003); Rodrigo Cádiz (1972), *ePiano*, piano y electrónica (2003); Félix Cárdenas (1972), *Quena 3001*, flauta (2007); Antonio Carvallo (1972), *Nuevamente*, recitante y medios electrónicos (2000); Felipe Cisternas (1972), *Ciernes*, violín, saxofón alto y flauta (2002); Raúl Díaz (1972), *¿Adónde?*, voz y saxo (2005); Felipe Otondo Ruiz (1972), *Zapping zappa*, acusmática (2007); Ariel Santana, (1973), *Suspirito*, cinta sola (1999); Javier Farías Caballero (1974), *Concierto para guitarra I + grupo instrumental*, guitarra, flauta, clarinete, sax alto, fagot, viola, contrabajo y dos percusiones (2000); José Miguel Fernández (1973), *Attract*, clarinete y electrónica en tiempo real (1999); Gabriel Gálvez (1973), *Un coro es pues lo que somos*, marimba y viola (1996); Roberto Garretón (1973), *Meeting Point*, clarinete percusión y electrónica en tiempo real (2005); Félix Carbone (1974), *Cuarteto latino, acencuar y rítmico*, percusiones (2007); Sebastián Errázuris (1975), *Vientoblanco*, ópera (2008); Pablo Fredes (1974), *Sonattache*, electrónica (2002-2003); Jorge Sacaan (1974), *Afrodistante*, acusmática (2007); Alejandro Torres (1974), *Memorial de Malhue*, cantata para orquesta, coro y grupo latinoamericano (2006); Álvaro Cabrera Maray (1975), *Mind the Gap*, Saxofón alto y cuarteto de cuerdas (2006-2007); Francisco Javier Campos Dintrans (1985), *El saludo de los pájaros*, cuarteto de saxofones, percusión y electroacústica (2007); Óscar Carmona (1975), *Horizón carré*, voz femenina, piano y dos percusionistas (1998); Sebastián Jatz (1975), *Cafralange*, dos violines (2005); Adolfo Kaplan (1975), *La sombra del sonido*, electrónica (2005); Roque Rivas (1975), *Happy Days*, electrónica (1995); Sebastián Rehbein (1975), *Tríptico de los lagos*, saxofón y orquesta de cuerdas (1999); Pablo Andrés Vargas (1975), *Darío el Cochinao*, voz y contrabajo (2005); René Michel Bert (1976), *Períodos*, saxofón y guitarra (2004); Felipe Rapaz Candia (1976), *No-obra*, saxofón tenor, dos sopranos y barítono (2002); Jorge Andrés Costa (1977), *Canción de piedra*, orquesta de cuerdas (2001); Andrés González (1977), *Ébano o "La tácita sombra de la tierra"*, saxofón solo (2001); Miguel Jáuregui (1977), *Mundo moebio*, música elaborada en tiempo real mediante sistemas digitales (2005); Juan Pablo Orrego Berríos (1977), *L'equis*, flauta y viola (2000); Nicolás Oyola (1977), *Suite núm. 1*, orquesta (2000); Rodrigo Rubilar (1977), *Légèreté*, vibráfono, guitarra y piano (2001); Mauricio Yazigi (1977), *Porto*, orquesta (2000); Juan Pablo Abalo (1978), *Sweet punfSuit*, flauta, clarinete, fagot, percusión, violín, viola, violonchelo, contrabajo y piano (2006); Diego Alonso Aburto Rojo (1978), *Transición*, saxofón y piano (2000); Fernando Jesús Daza Z. (1978), *Sueños pasajeros*, guitarra eléctrica (2002); Renzo Filinich (Perú, 1978), *Diego 's Toy*, electroacústica y dos bailarines (2005);

Carolina Holzapfel (1978), *La mujer perfecta*, piano y voz en *off* (2005); Juan Ignacio Mendoza (1978), *Sudor de lágrimas y llanto de sangre*, flautas dulces (2004); Cristian Mezzano Barahona (1978), *Lujúrica*, saxofón alto, marimba y piano (2006); Francisco Silva (1978), *Irse*, soprano, mezzosoprano, barítono, flauta, clarinete, guitarra, violín, violonchelo, piano y vibráfono (2005); Sebastián Vergara (1978), *Mecánica* para 16 cuerdas, orquesta de cuerdas (2006); Juan Parra Cancino (1979), *Tellura*, electroacústica (2003); Miguelángel Clerc (1979), *Zexpot*, guitarra eléctrica, vibrafono, saxofón alto, saxofón barítono, contrabajo y batería (1999); Cristian Retamal (1979), *Iniciació*, cinco piezas para dos guitarras (2002); Daniel Retamal (1979), *Colores mínimos*, guitarras clásicas y guitarras electroacústicas (2008); Karem Ruiz Martínez (1979), *Revuelo*, cuarteto de saxofones (2002); Pedro Álvarez Muñoz (1980), *Tripali*, soprano viola y electrónica (2004); Nicolás Carrasco Díaz (1980), *Hexaciones*, saxofón alto, saxofón barítono, contrabajo y dos baterías (1999); David Cortés (1980), *Dolor*[*e*], contralto, saxo tenor, fagot, violín y piano (2008); Cristóbal Garcés Zañartu (1980), *Punto de fusión*, saxofón y piano (2004-2005); Héctor Garcés (1980), *Para cuando salga el sol*, piano y controlador electrónico (2006); Cristian Hirt (1980), *4 y 7*, conjunto de percusiones (2008); Ricardo Luna (1980), *Tres estaciones santiaguinas*, orquesta de cámara (2006); Fernando Rosas (1980), *Juegos de artificio*, clarinete (2004); Edgard Ugarte (1980), *A divine image*, contralto, saxo tenor, fagot, violín y piano (2008); Francisco Concha (1981), *Lúvina*, soprano, flauta, guitarra, piano, percusión y electrónica (2003); Carlos Andrés Valenzuela Ramos (1980), *Adventum*, saxofón alto, flauta, oboe, clarinete, corno y fagot (2005); Guillermo Eisner Sagués (Uruguay, 1981), *Momento para dos guitarras* (2003); César Gacitúa (1981), *Das genie des herzens* (El genio del corazón), contralto, flauta, fagot, violín y piano (2008); Rodrigo Herrera (1981), *Enanofonías*, marimba y contrabajo (2005); Bryan Holmes (1981), *Autopsia de un globo amarillo*, electroacústica (2007); Christian Pérez Bobadilla (1981), *De profundis*, electroacústica (2003); Francisco Rañilao (1981), *Ciclo de canciones sobre textos de Eugenia Echeverría*, soprano y piano (2008); Matías Troncoso (1981), *Letanía*, electrónica (2003); Rodrigo Arriagada (1982), *Muerto* (2005); Emilio Bascuñán (1982), *Wave*, contralto, saxo tenor, fagot, violín y piano (2008); Remmy Cañedo (1982), *Instantánea 6-7*, soprano, violín y electrónica (2007); Cristian Espinoza (1982), *Isi*, guitarras eléctricas, piano, bajo eléctrico, percusiones (2005); Jaime Frez (1982), *Construyendo Babel*, violín, violonchelo, piano y tabla hindú (2004); Tomás Koljatic (1982), *Wenn es nur einmal so ganz stille wäre*, barítono y orquesta (2002); Javier Muñoz Bravo (1982), *Mandylion*, acusmática (2007);

Felipe Pinto D'Aguiar (1982), *alti-son-antes*, clarinete, piano y violonchelo (2006); Sebastián Ramírez Zamorano (1982), *Cuatro*, cuarteto de violonchelos (2004); Fernando Julio Rojas (1982), *Ecos*, soprano, percusión y piano (2008); Juan Pablo Rozas (1982), *Te comieron la lengua los ratones*, ópera de cámara (2006); Diego Valderrama (1982), *Broken*, violín (2008); Mandia Araya (España, 1983), *Ser*, trompeta (2008); José Baudrand (1983), *Labolatorio*, fagot (2003); Miguel Farías (Venezuela, 1983), *Nocturno del fracaso*, orquesta (2006); Gregorio Fontaine (1983), *Ata tapapapa ti iii*, electroacústica (2007); Pablo Galaz (1983), *Figuras y contornos*, flauta, clarinete, violonchelo y piano (2006); Felipe Hidalgo Cavieres (1983), *Detindet*, saxofón y percusión (2005); Nicolás Láscar (1983), *Del levante a la (a)puesta*, saxo tenor, guitarra flamenca, contrabajo y electrónica (2004); Richard Marchant (1983), *Tvfaci wenu mew mogeley wanguelen* (En este cielo habita mi estrella), contralto, saxo tenor, fagot, violín y piano (2008); Esteban Agosín (1984), *Planos frotados*, violonchelo solo (2008); Pascuala Ilabaca (1984), *7 minutos de Elmar Gris*, piano (2005); Juan Manuel Quinteros (1984), *Interrupto*, piano y flauta con medios electrónicos (2008); Juan Pablo Escares (1985), *Tonada para un soplido*, piano, guitarra eléctrica, batería, bajo eléctrico y percusiones (2005); Sergio González (*ca.* 1985), *Chatarras y cacerolas*, percusiones (2004); Marcela Mahaluf (1985), *Una mansión, un gato, un árbol y yo*, clarinete, saxo tenor, fagot, trompeta y percusión (2008); Fernando Munizaga (1986), *Los conjuros*, contralto, saxo tenor, fagot, violín y piano (2008); Aldo Bontá (1989), *Ángeles y demonios*, guitarra (2007); Vicente Yáñez (1989), *Canción monocordia*, contralto, saxo tenor, fagot, violín y piano (2008); Iván Aedo, *Amnea*, electrónica (2005); Nicolás Aguirre, *Bicicleta*, flauta, contralto y piano (2007); Rodrigo Aguirre, *Aglozonar*, clarinete, guitarra, violín, violonchelo y piano (2007); Gonzalo Águila, *El limpiavidrios y la micro*, electrónica (2006); Francisco Alvarado, *A la distancia*, flauta, violín, contrabajo y percusión (2006); Alamiro Arias, *Como el viento*, violines, violonchelo, contrabajo y piano (2008); Enzo Arias, *La destrucción de Maldek*, viola, flauta, guitarras, bajo eléctrico y batería (2007); Daniel Arosteguy, *Tanga*, piano a cuatro manos (2005); Ángela Ávalos, *Per naux*, conjunto de cámara (2005); Catherine Bachmann, *Introspección*, cuarteto de cuerdas (2007); Gustavo Barrientos, *Budi* (2005); Gino Basso, *Encageseyelectroacusticalealeatoria*, clarinete, guitarras, piano y electroacústica (2008); Gustavo Becerra Rosales, *Coetáneo*, violín, teclados y batería electrónica (2007); Leonardo Bolgeri, *Cimarra a cuatro*, cuarteto de guitarras (2002); Juan Pablo Bucher, *Y volvemos a ser lo que antes* (2006); Carlos Cajiao, *Xa*, dos flautas, oboe, clarinete, corno, guitarra, dos violines, violonchelo y piano (2005); Er-

nesto Calderón, *Swadhisthana*, flauta y acordeones (2005); Alejandro Caro Palacios, *Chilena mía*, dos guitarras (2000); Tomás Carrasco, *¡¡Sonría…!! Lo estamos filmando*, cuatro flautas (2008); Miguel Ángel Castro, *Fantasía para ensamble. Quinteto de a tres*, clarinete, flauta, percusión y piano (2005); María Cristina Catalán, *Dual 2*, guitarra (2005); Freddy Chávez Cancino, *Eje*, dos violines y chelo (2006); Igor Cerda, *¿Qué es éso?,* piano y dos actores (1998); Luciano Claude, *Repercusión*, piano (2005); Marcelo Collao, *Linos*, flauta y guitarra (2000); Mario Concha Muñoz, *Toquio 1*, guitarra y charango (2005); Manuel Contreras, *Keana* (Padre Nuestro), soprano, guitarra, percusiones y piano (2005); Mauricio Córdova Branttes, *Ártica*, soprano, oboe, clarinete percusión y violonchelo (1999); Esteban Correa, *Trÿorganæ*, corno, violín y piano (2007); Alejandro Cortés, *Cadencia Rota*, cuarteto de cuerdas (2007); Andrés Daneris, *Clan*, para flauta, clarinete violín y piano (2009); Daniel Díaz, *Al horitaña de la Montazonte*, coro femenino (2008); Nicolás Difonis, *Lo desconocido del bosque*, electroacústica (2007); Cristian Donoso, *Cronopio*, flauta (2004); Rodrigo Durán Carrasco, *Tres paisajes*, guitarra y ensamble (2000); Gerardo Figueroa Rodríguez, *Azar*, electrónica (2006); Alejandro Fuentes; *Discursos y propaganda*, coro (2005); Gino Fuenzalida, *Improvisación con globo*, sonidos electrónicos en vivo (2006); José Manuel Gatica, *Guainot*, tres percusionistas (2004); Cristian Galarce López, *Tras los cuerpos amurallados*, contralto, clarinete, violonchelo, piano a cuatro manos y electroacústica (2008); Fernando Godoy, *Es no bista*, electroacústica (2005); Karen González, *A-Gain*, música por computadora (2007); Sergio González, *Ritmos divididos*, ensamble de percusión (1991); Eugenio Grandi, *Truenos*, música electrónica (2005); Fernando Guede, *Alefos*, viola y percusión (2007); Mauro Gutiérrez, *Kryma*, vibráfono y campanas tibetanas (2005); Paul Hernández, *Tres cuadros sobre el Cerro Barón*, guitarras eléctricas (2007); Álvaro Jiménez Palomino, *Santiago... ni tan site. Impresiones urbanas*, piano, flauta en sol, clarinete, fagot y saxofón alto (2006); Sebastián Larraechea, *Los sentados*, flauta, violín, viola da gamba, piano y electrónica (2006); Óscar Leal, *G.E.A.*, órgano (2005); María Carolina López, *Autoadhesiva*, audiovisual (2005); Minori Maki, *Marimba spiritual*, percusiones (2006); Diego Maldonado, *Del proceso al artificio*, cuarteto de cuerdas (2007); Pedro Marambio, *Maribakis*, percusiones (2006); Matías Mardones, *Nupsides y floras clangivesges*, flauta, clarinete, piano y percusiones (2005); Claudio Merino, *Cinco piezas*, clarinete y fagot (2009); Roosevelt Montoya, *Discurso fúnebre*, fagot (2005); Ignacio Moreno, *Danzas de los contrarios*, coro de Cámara (2005); Héctor Moro, *Tocando mañana*, trombón, contrabajo, clarinete y 32 voces (2004); Ernesto Muñoz, *Prekursiva*, conjunto de percusiones

(2008); Diego Noguera Berger, *Oda a Ricardo Reis*, coro, violín y violonchelo (2002); Álvaro Núñez, *Nada* (2005); Andrés Núñez, *Idresia*, flauta dulce, clarinete, guitarra, violonchelo y percusión (2007); Manuel Olivares, *Our Secret*, guitarra (2008); Claudio Orellana, *Marea2-definitiva*, electroacústica (2007); Emilio Ovalle, *Estados alterados*, piano (2005); Jorge Pacheco, *Ununoctio*, flauta, clarinete y violín (2007); Francisco Pardo, *Memorias de una agonía*, clarinete y piano (2008); Millaray Parra, *Ole*, soprano y piano (2005); Raúl Peña, *Nociones*, piano (2006); Mario Peña y Lillo, *En el sur del alma*, contralto y electroacústica (2008); David Pérez, *Per (se) cusión*, percusión (2004); Diego Pérez, *Altazor*, piano (2006); Francisco Pereira, *El quinto sueño*, flauta, oboe, clarinete en la, piano y violonchelo (2004); Olga Quiroz, *Sucesos errantes errados*, piano (2007); Javiera Portales, *Aventuras de la loca esperanza*, flauta y piano (2008); Francisco Recart, *Mascaron de proa*, flauta, violín y piano (2005); Enrique Reimer, *Frame*, clarinete (2007); David Retamal, *Variaciones iconoclastas sobre un tema de tiempos románticos*, piano (2005); Andrés Rivera, *El tigre*, soprano, barítono, flauta, violonchelo y piano (2008); Macarena Rosmanich, *Vengo desde el fondo…*, flauta, clarinete, violín, oboe y piano (2006); Felipe Rubio, *Piro, Cuatro piezas para tres amigos*, clarinete, marimba y contrabajo (2001); Felipe Salinas Ramírez, *Cuarteto para saxofones* (2008); René Silva, *Ventolera*, cuatro flautas y contrabajo (2008); Ricardo Silva, *Resto*, flauta dulce y guitarra (2007); Karla Schüller, *Poliedro vocal*, octeto vocal mixto (2007); Pía Sommer, *40: acciones lingüísticas concretas: montaje sonoro en 4 actos + un silencio*, improvisación para voz, proyección, piano y orquesta de cajas parlantes y orquesta y montaje sonoro (2007); Nelson Tobar, *Cosmos*, piano y diapositivas (2004); Anselmo Ugarte, *De solitude*, conjunto de cámara (2004); Julio Valdés, *Círculos*, piano, guitarras eléctricas y bajo eléctrico (2008); Valeria Valle, *Game to Two*, violín solo (2008); Enzo Vásquez Gei, *Austro* (2006); Sebastián Véliz, *Coetáneo*, violín, teclados y batería electrónica (2007); Juan Pablo Vergara, *Hoy* para flauta, oboe, clarinete, fagot, percusión, violín, violonchelo, contrabajo y piano (2007); Julio César Vergara, *Imo Pectore*, cuarteto de saxofones (2002); Rodrigo Villarroel, *Fragmentos*, flauta, y piano (2000).

Colombia

Roberto García Piedrahita (1958), *Del imperativo*, cinta magnetofónica (1998); Leopoldo Novoa (1958), *Sabe como e?*, guacharacas y marímbula (1997); Luis Pulido Hurtado (1958), *Guácharo*, ensamble de cámara (1994); Arturo Parra

(1958), *Soledad*, guitarra y cinta (2001); Claudia Calderón (1959), *Preludio y revuelta circular*, violonchelo y piano (2000); Luis Fernando Franco (1961), *Variaciones concertantes*, orquesta sinfónica (2003); Héctor Manuel González Cabrera (1961), *Temple y puya*, guitarra (2008); Juan Reyes (1962), *Straw-berry*, cinta magnetofónica (1997); Guillermo Carbo Ronderos (1963), *Cordal 23*, orquesta (1995); Catalina Peralta (Bogotá, 1963), *Requiem sobre una muerte imaginaria* para flauta y electrónica en vivo (1991); Gustavo Adolfo Parra Arévalo (1963), *Bámbaros*, orquesta sinfónica (1999); Germán Toro (1964), *Ulises/Casandra, Poder e impotencia de la palabra*, dos percusionistas y dos proyectores de diapositivas controlados por computador (2000); Harold Vásquez-Castañeda (1964), *Desértico*, clarinete y electrónica (2000); Ricardo Arias (1965), *Cauchu #1*, batería global (2002); Bernardo Alfonso Cardona Marín (1965), *Embrujo*, guitarra solista (2001); Juan Antonio Cuéllar (1966), *Cuarteto de cuerdas núm. 1, "Paisajes y retratos"* (1998); Moisés Bertrán (Cataluña, 1967), *Homenajes*, suite para 22 pianos (2006); Diego Vega (1968), *Misa de Pentecostés*, coro mixto, coro de niños, quinteto de metales, timbales y órgano (1995); Alba Fernanda Triana (1969), *Una jugada de dados jamás abolirá el azar*, piano, grupo de percusión, voces habladas con tratamiento electrónico en vivo y puesta en espacio (1996); Juan Carlos Marulanda (1970), *Cortes*, orquesta sinfónica (1996); Rodolfo Acosta Restrepo (1970), *Cuarteto de cuerdas núm. 1* (1997); Luis Guillermo Quijano (1970), *Desposorios místicos*, contralto, bajo, violín y piano (1993); Ricardo Giraldo (1971), *Snout*, electroacústica (2003); Luis Fernando Rizo-Salom (1971), *Visitante de las nubes*, orquesta (2006); Ana María Romano (1971), *Como el sueño, sigiloso contempla el silencio*, electroacústica (1998); Johann Hasler (1972), *Recordando a Marta*, cuarteto de cuerdas (1998); Fernando Rincón Estrada (1973), *…All Things Shining…*, coro y orquesta (2000); Marco Antonio Suárez (1974), *El pez buscaba mi ojo desesperanzado*, electrónica (2001); Jorge García Moncada (1975), *Lusitania*, electroacústica (1997); Alexandra Cárdenas Acosta (1976), *De los tiempos del ruido*, percusiones (2002); Leonardo Idrobo Arce (1977), *Siete figuras*, percusiones (1999); Iván Jiménez (1976), *Movimientos de cristal*, clarinete y guitarra (2002); Santiago Lozano (1976), *Responsorio*, acusmática (2008); Eblis Álvarez (1977), *Reloj cósmico*, música mixta (2003); Javier Arciniegas (1976), *Kla*, electrónica (2001); Pedro Gómez Egaña (1976), *Cunícula*, movimiento y banda electroacústica (2008); Guillermo Bocanegra (1977), *Bolón Cabán*, guitarra sola (2008); Federico Giraldo Barragán (1977), *Andrómeda*, electroacústica (2004); Julián Jaramillo (1977), *Spout!*, electroacústica (2009); Felipe Neira Vega (1977), *Muriendo*, octeto de cámara (2005); Germán Ricardo Osorio Rincón (1977), *Sol del trópico*, soprano, flauta, piano, violonche-

lo y dos percusiones (1998); Fabián Quiroga (1977), *Tres Arrullos*, soprano sola (2006); Rodrigo Restrepo Pabón (1977), *Ying Yang, Big Bang*, electroacústica (2001); Pedro Alejandro Sarmiento Rodríguez (1977), *Sinfonía para trombón y orquesta de vientos*, Op. 7 (2002); Fabián Torres (1977), *Guerra a la guerra*, electroacústica (2004); Juan Pablo Carreño (1978), *En cada cámara vacía, retumba el eco de la soledad y la esperanza*, piano (2005); Ricardo Gallo (1978), *Chirimías imaginarias*, flauta, viola y arpa (2004); Federico García de Castro (1978), *Passacaglia sobre un tema de Bach*, orquesta (2001); Eduardo Montilla (1978), *Paisaje ondular*, electroacústica (2004); Óscar Murcia (1978), *Oboe*, oboe solo (2002); Daniel Prieto (1978), *gr-f*, acusmática (2008); Daniel Leguizamón Zapata (1979), *Alamingos*, electroacústica (2001); Camilo Méndez (1981), *Ruidos*, electroacústica (2003); Irene Salamanca (1981), *¿Quién lo hubiera pensado?*, electroacústica (2002); Sergio Vásquez (1981), *Anana pope*, electroacústica (2003); José Luis Pascumal (1984), *Ta-dan, ta-dan*, banda (2008); Andrés Rojas (1988), *Ce sont des rèves liquides*, electroacústica; Mauricio Bejarano, *Guaflers*, creación colectiva, radio batuta de Max Mathews, dos sintetizadores análogos y síntesis escaneada (2008); Claudia Calderón, *Albores*, cuarteto de percusiones (1999); Darío Alexander Chítiva, *Tres movimientos*, conjunto de cámara viento, piano y percusión; Oscar Chaves (Julio Shalom), *Mi puchunguita guindeando el baflerío*, acusmática (2004); Paola Burgos, *Delatos*, orquesta (2005); Alexander Duque, *Dkajón*, percusión (2004); Ricardo Escallón, *Concierto para flauta virtual*, electroacústica (1996); María Claudia Galán, *El amor, el deber y el crimen*, música incidental para el filme homónimo (2007); John Jairo García, *Oscuros seres tristes*, electrónica (2004); Víctor Hernández, *El designio de la paz*, electroacústica; Francisco Iovino, *Aire, corriente y variante*, flauta sola (2005); Juan Osorio, *El calamar al ajillo*, cinco percusiones (2007); Iván Parra Cáceres, *Big Bang, corazón universal* (2000); Diego Restrepo, *Agla*, electroacústica (2008); Fabián Roa Duéñez, *Bestiario*, cuarteto de cuerdas (2008); Yimy Robles Paez, *Preludio y bambuco*, cuarteto de cuerdas (2005); Roberto Rubio, *Penumbras y canción de luna*, orquesta (2003); José Antonio Torre, *Camarón de Agua Salaa*, percusión (2002); Alejandro Zuluaga Machado (1905), electrónica (2008).

Costa Rica

Alejandro Cardona (1959), *Cuarteto núm. 3, "En el eco de las paredes"*, cuarteto de cuerdas (2000); Fidel Gamboa (1961), *Son de toros*, quinteto de vientos (2008); Yamileth Pérez Mora (1964), *Sueño y olvido*, voz hablada, clarinete y

percusión (1999); Eddie Mora Bermúdez (1965), *Concierto "Amighetti"*, cuerdas, piano y percusión (2003); Vinicio Meza (1968), *Impresiones*, clarinete, marimba y vibráfono (1996); Otto Castro (1972), *Encuentros televisivos*, electroacústica (2001); Mauricio Fonseca (1972), *Cuarteto de puertas eléctricas*, electrónica (2005); Federico Doërries (1976), *Violencia orgánica*, electroacústica (2004); Mauricio Pauly (1976), *La ópera de Dios mío*, tres marimbas nicaragüenses, crótalos, kalimba, doumbek, clavecín, campanas y audio (2001); Fabricio Montero (1977), *Re-transition*, piano amplificado, guitarra eléctrica y cinta (2005); Federico Reuben (1978), *Indefinite ockeghem*, cuarteto de percursiones (2003); José Duarte (1979), *Paisaje eléctrico*, electrónica (2007); Marvin Coto (1980), *Symphonie diagonale*, música incidental para el film de Viking Eggeling (2008); Isaac Rojas (1980), *Flujo creacional II*, electrónica (2007); Pablo Chin (1982), *Pequeñas danzas latinorientales*, orquesta (2001); Roberto Fournier (1983), *Una cuchillada de amor*, electrónica (2008); Julio Zúñiga (1987), *Vormittagsspuk*, música incidental para el film de Hans Richter, electroacústica (2008); Fabricio Durán (1988), *Cueva hadal*, electrónica (2008); Fernando Arce (grupo Autoperro), *Metrópolis*, electrónica experimental (2002); Mauricio Ordóñez, (grupo Autoperro), *Metrópolis*, electrónica experimental (2002).

Cuba

Miguel Bonachea (1960), *El peldaño omitido*, cinta magnetofónica (1984); Edesio Alejandro (1958), *Viet*, cinta magnetofónica (1978); Fernando Rodríguez (1958), *La tierra que nos vio nacer*, cinta magnetofónica (1981); José Manuel García (1960), *Nidia*, cinta magnetofónica (1984); Ileana Pérez (1964), *Realidades alternas*, multimedia, cinta, video, danza y fotografía (1992); Julio García Ruda (1965), *Variaciones espectrales*, electroacústica (1989); Teresa Núñez (1966), *Divertimento*, electroacústica (2000); Carlos Puig Hatem (1968), *Secretum*, conjunto de cámara (2001); Eduardo Morales Caso (1969), *Esta larga tarea de aprender a morir*, conjunto vocal instrumental (1994); Alain Perón (1969), *De dos a Lucas*, para guitarra amplificada y cinta (1998); Rubén Hinojosa (1970), *Après la vie et la mort… (in memoriam Carlos Fariñas)*, electroacústica, 2004; Ailem Carvajal-Gómez (1972), *Aé! Mañunga*, violonchelo y electrónica (2006); Pedro Pablo Pedroso (1972), *Espacio cerrado*, flauta, violín y teclados (1990); Raylor Oliva (*ca.* 1973), *Alea*, violín y sonidos electrónicos (1991); Mónica O'Reilly (1975), *El segundo de un compay eterno*, electroacústi-

ca (2000); Irina Escalante Chernova (1977), *La promesa de los pasos*, orquesta sinfónica; *La primavera del ángel*, electroacústica (1999); Evelyn Ramón (1979), *Hello Mr. Sax*, saxofón y cinta (2008); Sigried Macías (1981), *Trisonantes*, orquesta (2009); Yaniel Fernández (1982), *Afrorritmos*, coro mixto (2007); Manuel Vivar (1984), *Oiyaoñi*, tres marimbas y tres batás (2006); Maureen Reyes Lavastida (1986), *Bongó en trance*, electroacústica (2008); Ariannys Mariño Lalana (1988), *Hologramas*, guitarra (2008); Jeysi León Molina (*ca.* 1990), *Trío en cuatro partes*, vibráfono, marimba y viola (2008); Karla Suárez Rodicio (*ca.* 1990), *Ix-yax*, para clarinete y piano; José Víctor Gavilondo Peón (1991), *Tres piezas*, trío de clarinetes (2008); Wilma Alba Cal, *Homenaje a Piazzola*, saxofón y piano (2007); Daymé Arocena Uribarri, *Tres cantos para ¡Oh! Diosas*, coro mixto (2009); Marcos Badía, *Concierto*, piano, cuerda y vientos madera (2007); Leonardo Curbello, *No más dolor*, soprano, clarinete, piano y percusión (2004); Víctor García Pelegrín, *Tocatta*, para piano (2007); Noel Gutiérrez Quintana, *Recorrido 1*, guitarra (2009); Yanier Hechevarría, *Sonata*, violín solo (2008); Ivette Herryman Rodríguez, *Cerca del río*, zarzuela para niños y adolescente (2006); Alejandro Meroño, *Tres puntos*, piano (2008); Elvira Peña, *Personas*, electroacústica (2006); Luis Ernesto Peña, *Los pájaros de Estambul*, conjunto de cámara (2007); Magdelis Savigne, *Ashé pa´ un palo*, conjunto de percusiones (2006); Aylín Urquiza, *Acerca de Schu(s)mann*, piano (2008); Marietta Veulens, *Campanas consonantes*, piano (2005).

Ecuador

Eugenio Áuz Sánchez (1958), *Kunki*, quinteto de cuerdas; Julio Bueno Arévalo (1958), *Tres piezas*, orquesta sinfónica (1982); Jorge Campos (1960), *Achachachay*, cinta magnetofónica (1984); Eduardo Flores Abad (1960), *Ritmo en el ritmo*, electroacústica (1994); Gabriel Maldonado (1960), *Interaxioni*, electroacústica y video (2003); Pablo Freire (1961), *Micael*, concierto de campanarios (2009); Julián Pontón (1961), *Oda al instante en que dejamos de ser víctimas*, flauta, guitarras y sonidos electrónicos en vivo (2002); Marcelo Ruano Guerrón (1962), *Imágenes*, declamador y orquesta (1987); César Santos Tejada (1962), *San Juan de Blancos*, orquesta (1993); Raúl Garzón Guzmán (1963), *Con la piel de amianto frente a la vida*, tres guitarras; Wilson Haro López (1963), *Pequeña suite tradicional ecuatoriana*, banda sinfónica; Marcelo Beltrán Flores (1964), *Concierto para oboe y orquesta* (2002); Juan Campoverde Quezada (1964), *Torus*, violín, viola, piano, percusión (1998); Williams

Panchi Culqui (1964), *Sonata núm. 2* para cuerdas (1990); Lucía Patiño (1967), *Bucaramanga*, violín y piano; (2005); Juan Esteban Cordero (1967-1993), *Sensaciones*, música incidental; Leonardo Cárdenas (1968), *Amanecida*, banda sinfónica (2006); Christian Mejía (1973), *Luz de Quito, siempre viva*, coro y orquesta (2009); Mauricio Proaño (1975), *El día cero*, instrumentos étnicos y electroacústica (2006); Lucho Enríquez (1978), *Bullship*, cinta magnetofónica (2004); José Rafael Subia Valdez (1985), *No es sólo cuestión de altura*, electroacústica (2008); José Eduardo Urgilés Cárdenas, *Payaso*, electroacústica (2007).

El Salvador

Carlos Colón-Quintana (1966), *Las lamentaciones de Rufina Amaya. Un Requiem por las víctimas de la guerra en El Salvador*, coro mixto, coro infantil y orquesta de cámara (2008); Juan Carlos Mendizabal (1968), *La masacre del Mozote*, multimedia (1994); Arturo Corrales (1973), *El niño sombra*, conjunto de cámara (2008).

Guatemala

Paulo Alvarado (1960), *Música espacial II*, flauta, clarinete y fagot (2006); Renato Maselli (1964), *Landscape*, electroacústica (1997); Hugo Arenas (1974), *Doce cantos nocturnos*, coro y orquesta de cuerdas (2003); Juan Gabriel Yela (1974), *Concierto para flauta y orquesta "Ethos"*, Op. 23 (2006); Sergio Reyes Mendoza (1983), *La chamusca*, percusiones (2004); Xavier Beteta, *Obertura sinfónica*, orquesta (1980).

México

Jorge Andrade (1958), *Cuarteto núm. 1*, cuarteto de cuerdas (2007); Gonzalo Macías (1958), *Bruissement*, flauta de pico (2000); Cecilia Medina (1958), *Juguete del viento*, voz y piano (1999); Roberto Morales (1958) *Servicio a domicilio*, piano y computadora (1991); Antonio Navarro (1958), *Cantos de la noche en blanco*, voz y piano (1987); Alberto Ubach (1958), *Postales de Tijuana*, guitarra (1996); Isaac Bañuelos (1959), *Papilio*, conjunto de cámara (2006); Arturo Jiménez (1959), *Estudio experimental sobre sonidos de la banda de frecuencia en generador de audio*, electrónica (1983); Ana Lara (1959), *Aulos*, quinteto de

alientos (1994); Rafael Olvera (1959), *Two great and sore battles*, percusiones (1989); Víctor Rasgado (1959), *Anacleto Morones*, ópera (1991); Juan Luis Rodríguez (1959), *Psiquismos*, electroacústica (1996); Adolfo Berea (1960), *Quinteto alla moda*, guitarras (1990); Gerardo Meza (1960), *Divertimento*, quinteto de metales (1995); Juan Ramón Meza (1960), *Hilos de luz-estadios precomplejos*, electrónica (1996); Ricardo Risco (1960), *El jardín encantado*, orquesta sinfónica (1988); Guillermo Galindo (1960), *Mikrokoan*, sonidos electrónicos y video (2008); Eduardo Gamboa (1960), *Reminiscencias*, violonchelo y piano (1994); Gabriel González Meléndez (1960), *Las ciudades invisibles*, orquesta (1994); Vicente Rojo Cama (1960), *Erótica II*, violín y sonidos electrónicos (1986); Alma Siria Contreras (1960), *Casus belli*, saxofón (1994); Juan Carlos Arteán (1961), *Serenata*, flauta y cuerdas (1992); Leticia Armijo (1961), *A tus recuerdos*, piano (1992); Ernesto Cabrera P. (1961), *Tres piezas*, flauta clarinete y fagot (2004); Eugenio Delgado (1961), *Ricercare*, órgano a cuatro manos (1995); Juan Fernando Durán (1961), *Las imaginaciones de la arena*, clarinete, fagot y piano (1991); Antonio Fernández Ros (1961), *Con jícamo*, electrónica (1993); Alejandra Hernández (1961), *Sublingual*, electrónica (1990); Hernán Palma y Meza (1961), *Trenia*, orquesta sinfónica (1994); Verónica Tapia (1961), *Diafonía de Chapultepec*, orquesta (1994); Raúl Tudón Toledo (1961), *Bosques de fuego*, percusiones (1992); Miguel Mario Uribe Duarte (1961), *Rupturas*, cuarteto de cuerdas (2001); Carlos Vidaurre (1961), *Divertimento*, clarinete, violín, violonchelo y piano (1994); Leonardo Coral (1962), *Concierto para guitarra y orquesta* (2001); Luis Jaime Cortez (1962), *Retratos al carbón*, clavecín (1996); María Granillo (1962), *Quién me compra una naranja*, soprano y cinta (1991); Ulises Ramírez (1962), *Chacona*, violín solo (1993); Darián Stavans (1962), *El silencio de los cielos*, piano (2003); Ricardo Zohn-Muldoon (1962), *Candelabra*, violonchelo y piano (2002); Emil Awad (1963), *Cuatro elementos*, cuarteto de guitarras (2001); Sergio Berlioz (1963), *Concierto para violín y orquesta* (1995); Francisco Pedraza (1963), *Escenas de la casa de Talpan*, piano (1995); Manuel Rocha Iturbide (1963), *El eco está en todas partes*, composición-instalación para ocho pistas digitales (2003); Alejandro Sánchez Escuer (1963), *Octum*, cuatro flautas, dos flautas bajas, y dos flautas en sol grabadas (2001); Heber Vázquez (1963), *Episodios*, cuarteto de guitarras (1999); Xavier Camino (1964), *Resistencias*, conjunto de cámara (2004); Armando Luna (1964), *Elegía*, orquesta sinfónica (1991); Gabriela Ortiz (1964), *Altar de muertos*, cuarteto de cuerdas (1996); Carlos Sánchez Gutiérrez (1964), *Girando, danzando*, orquesta (1996); Pablo Silva (1964), *Winterwitch*, clarinete y percusiones (1990); Cynthia Valenzuela (1964), *Le-*

yendas indígenas, flautas, arpas, percusiones, voces y cinta (1994); Mariana Villanueva (1964), *El jardín del sol*, clarinete, fagot y piano (1998); Alejandro Gómez Villagómez (1965), *…El camino…, J. 14:6*, quinteto de alientos (2005); Juan Trigos (1965), *Ricercare II*, orquesta sinfónica (1998); Jesús Arreguín Zozoaga (1966), *Mutaciones*, guitarra (2008); Carole Chargueron (1966), *Infancia*, electrónica; Aldo Rodríguez (1966), *Travelizer, Hommage à Bernard Parmegiani*, video (2006); Germán Romero (1966), *Tejidos*, arpa (1996); Isaac Saúl (1966), *Canción de ausencia*, voz y piano (2002); Georgina Derbez (1967), *Al llamado de Shofar*, orquesta (2002); Ricardo Niño (1967), *¡Ah! Vivaldi*, dos violas, violonchelo, guitarra y piano (1992); Jorge Isaac González (1968), *Cuarteto de cuerdas núm. 3* (2002); José Enrique Guzmán (1967), *Silenter*, dos arpas (2006); Miguel Hernández Montero (1968), *Temporada de patos*, música incidental (2005); Alejandra Odgers (1967), *Moemi*, marimba y orquesta (2007); Carlos Salomón (1967), *Mitla*, tres clarinetes (2008); Juan Pablo Medina (1968), *Concierto para violín y orquesta de cuerdas*, (1996); René Saldívar (1968), *Concierto para contrabajo y orquesta* (1995); Javier Torres Maldonado (1968), *Imágenes de la caída de Altazor*, dos pianos, dos percusiones (2001); Jorge Torres Sáenz (1968), *La Venus se va de juerga*, cuarteto de cuerdas (1998); Luis Trejo (1968), *Reflejos indígenas*, flauta, violonchelo, percusiones y piano (1998); Alejandro César Morales Gónzález (1969), *Arual*, cuarteto de saxofones (2007); Jorge Vidales (1969), *Cuarteto II de otoño*, cuarteto de guitarras (2007); Federico González Orduña (1970), *Lacrimosa*, sexteto vocal (2008); Juan Sebastián Lach Lau (1970), *Imaginario 1*, cinta (2007); Víctor Manuel Rivas Dávalos (1970), *Ecos del túnel*, electrónica (2008); Alejandro Romero (1970), *De tu risa brota el cielo*, soprano, flauta, clarinete, violín, viola, violonchelo, piano y percusiones (1998); Horacio Uribe (1970), *Horizontes*, orquesta sinfónica (1995); Isaac de la Concha (1971), *Southwest*, flauta (2005); Raúl Cortez (1971), *Concierto para ensamble de sintetizadores y orquesta* (1993); Leticia Cuen (1971), *Segunda nocturnidad*, orquesta sinfónica (2000); Alejandro Luis Castillo (1971), *Malengue*, guitarra (2001); Juan Luis de Pablo Enríquez Rohen (1971), *Floral*, dos guitarras (2007); Víctor García Pichardo (1971), *Mara*, dos violonchelos y dos contrabajos (2004); Juan Pablo de la Rosa (1971), *S08 B3A-05*, flauta traversa (2009); Israel Sánchez (1971), *Homenaje a Beny Moré*, orquesta sinfónica (2000); Rodrigo Sigal (1971), *Babel*, electroacústica (1998); Mauricio Vázquez (1971), *Time lines*, conjunto de cámara (2002); Juan Felipe Waller (1971), *De jaque, sal, gala y luna*, violín solo (1998); Marco Aurelio Alvírez (1972), *Chacona*, tres guitarras y orquesta (1998); José Elizondo (1972), *Danzas latinoamericanas*, orquesta sinfónica (1999); José Carmelo Gutiérrez (1972),

Concierto para piano y orquesta (1998); Lorenzo Manuel Medina Acosta (1972), *Type Wired Machine*, conjunto de cámara (2007); Ana Paola Santillán (1972) *Some People says…*, clarinete y piano (2007); Hernani Villaseñor (1972), *Diario sonoro*, electroacústica (2009); Víctor Gabriel Adán Acevedo (1973), *Tepozchiquilichtli*, electrónica (2006); David Bravo García (1973), *Cantata Madonna*, conjunto de cámara (2003); José Julio Díaz Infante (1973), *Cuarteto 154*, cuarteto de cuerdas (1995); Pablo García Valenzuela (Pablo Gav 1973), *Gutura*, cinta magnetofónica (1999); Miguel Ángel Gorostieta (1973), *No te juzgo, sólo te pienso*, orquesta (2002); Rafael Miranda Huereca (1973), *Finis Terræ*, doble passacaglia, guitarra sola (2001); Felipe Pérez Santiago (1973), *Eronitos*, cuarteto de cuerdas (1995); Armando Torres (1973), *Tres preludios y una tocata*, Op. 4, piano, (2006); Arturo Villela (1973), *Cuarteto núm. 3*, cuarteto de cuerdas (1998); Alexis Aranda (1974), *Thanatos*, orquesta sinfónica (2000); Alejandro Casales (1974), *Breve poema de una vida trágica* (2007); José Luis Castillo Borja (1974), *Wild is the wind*, clarinete bajo (2006); Pedro Castillo Lara (1974), *Trío II*, clarinete, fagot, piano y sonidos electroacústicos (2004); Enrico Chapela (1974), *Mengambrea*, cuarteto de saxofones (2003); Itziar Fadrique (1974), *Quién es…*, voz femenina, guitarra amplificada y percusión (2001); Marcelo Gaete (1974), *Lacandonia*, orquesta sinfónica (2000); Alberto Iturralde (1974), *Eight and Valium for All*, orquesta de cámara (2003); José Manuel Mondragón (1974), *Sueños*, conjunto de cámara (2006); Gabriel Pareyón (1974), *Concierto para trombón y orquesta* (1995); Eric Pérez Segura (1974), *Hipnósfera*, conjunto vocal (2006); Manuel Ramos Negrete (1974), *Susana San Juan*, electroacústica (2008); Jaime Ruiz Lobera (1974), *Aventura 1492*, orquesta (1992); Omar Tamez (1974), *Cascando*, soprano o recitador, piano y percusión (1993); Francisco Villegas (1974), *Algo*, guitarra sola (2008); Héctor Bravo Bernard (1975), *Sonata*, viola sola (2001); Arturo Fuentes (1975), *Exorcizio I*, cinta magnetofónica (2006); José Luis Hurtado (1975), *Seis*, quince instrumentos (2003); Víctor Hugo Romero (1975), *Maquinaria del ansia*, cinta magnetofónica (1999); Eduardo Caballero Treviño (1976), *Aleph-Yod*, clarinete y piano (2002); Sergio Cano (1976), *Mood*, trompeta, contrabajo, percusión y piano (2003); Iván Ferrer Orozco (1976), *Trío (estructura 1)*, violín, piano y percusión (2001); Hilario Herrera (1976), *Magorum*, coro a capella (2005); Carlos Iturralde (1976), *Transeúnte / No transeúnte*, instalación sonora (2007); Jesús Lara Valerio (1976), *Signo áureo*, conjunto de cámara (2003); Sergio Luque (1976), *"Sex, Drugs and Rock 'n Roll" Was Never Meant to Be Like This*, computer (2007); Hiram Navarrete (1976), *Nexpa*, flauta sola (2008); Ricardo Perera Wenzel (1976), *4 x 2*, cuarteto de cuerdas (2003); Andrés de

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Robina (1976), *Canon a cuatro*, cuarteto de percusiones (2006); Arturo Rodríguez (1976), *Mosaico mexicano*, orquesta sinfónica (1998); Mauricio Rodríguez (1976), *Signans oniricum*, flauta, clarinete, violín, violonchelo, piano y percusión (2002); Pablo Salazar (1976), *Necomi*, flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano (2006); Hugo Solís (1976), *Ojos te vean*, electroacústica (2008); Jorge Sosa (1976), *Refraction III*, soprano (2008); Luis H. Arévalo (1977), *Agni*, quinteto de alientos (2008); Edgar Barroso (1977) *Aion*, flauta, clarinete, oboe, fagot, percusión, piano, violín, viola, violonchelo, contrabajo (2006); Juan Cristóbal Cerrillo (1977), *Dificultad y proyecto en espera de precisiones futuras*, flauta, clarinete y piano (2008); José Miguel *Jomi* Delgado Azorín (1977), *Rompecabezas*, orquesta de cámara (2006); Emmanuel Flores (1977), *Noli me tangere*, conjunto de cámara (2003); Débora Hadaza García Díaz (1977), *Un caminar de río*, conjunto de cámara (2006); Ernesto Illescas (1977), *El acuerdo habitual*, conjunto de cámara (2006); Iván Naranjo (1977), *Uno*, cuarteto de cuerdas (2002); Alicia Oliva (1977), *Zaniquimatzin*, orquesta sinfónica (1999); Christian Peña Hernández (1977), *Dicotomía del recuerdo*, conjunto de cámara (2003); Juan Enrique Prudencio (1977), *Tetsuo*, conjunto de cámara (2003); Roy Jarú Rosales Mendoza (1977), *Wala tu*, electroacústica (2002); Rogelio Sosa (1977), *rzw*, cuatro canales y percusión (2002); Mauricio Valdés San Emeterio (1977), *Popan II*, viola, electrónica en vivo y video (2008); Josué Zamora (1977), *In principio*, conjunto de cámara (2006); Esteban Zúñiga Domínguez (1977), *Prov. I:7*, flauta sola (2007); Manuel Arvizu Rico (1978), *Cuarteto núm. 1*, cuarteto de cuerdas (2003); Alejandro Castaños (1978), *Intersecciones*, grupo de cámara (2008); Mateo Barreiro Guijosa (1978), *Los cuatro elementos*, guitarra (2002); Tomás Barreiro (1978), *La noche de takemitsu*, guitarra acústica y guitarra eléctrica (2008); Leopoldo García (1978), *Contra el tiempo*, conjunto de cámara (2008); Francisco Javier González Compeán (1978), *Coral*, orquesta (2007); Víctor Ibarra Cárdenas (1978), *Paisaje aéreo*, para piano y trío de cuerdas (2008); Marisol Jiménez (1978), *Sed de arcano*, cuarteto de cuerdas (2007); Carlos López Charles (1978), *Iridiscencias*, guitarra eléctrica (2008); Enrique Mendoza (1978), *Los mensajeros*, cuarteto de maderas (2003); Gerardo Olvera (1978), *Estudios "Oro"*, conjunto de cámara (2006); Emmanuel Ontiveros (1978), *Calígine*, flauta, clarinete y piano (2006); Edgar Ortega Padrón (1978), *La noche estrellada*, orquesta (2007); Karina Margarita Peña (1978), *Haikús*, voz y piano (2003); Adán Ramírez Mora (1978), *Sin título*, cinta magnetofónica (2004); Brenda Retana (1978), *Dos espejos*, clarinete y guitarra (2007); Rodrigo Valdez Hermoso (1978), *Beyond the Darkness, There's Still the Light* (2008), quinteto de alientos; Álvaro Herrera (1979), *Cada vez cadavre*,

clarinete, guitarra, percusiones y electrónica (2005); Alex Jiménez Ruanova (1979), *Pieza para orquesta* (2006); Israel Martínez (1979), *La fricción de las cosas en otros lugares*, cinta (2002); Edgar Merino Sánchez (1979), *Aequilibrium*, cuarteto de cuerdas (2007); Hugo Morales (1979), _/ , triángulo solo (2008); Jesús Oyervides (1979), *Transición*, conjunto de cámara, (2008); Carlos Santos Burgoa (1979), *19 revelaciones sobre una espiral*, conjunto de cámara (2003); Galo Durán (1980), *Familia tortuga*, música incidental para el filme (2006); Omar Ernesto Guzmán Fraire (1980), *Disertación*, conjunto de cámara (2005); Paúl León Morales (1980), *Lilith*, flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano (2007); Alejandro Montes de Oca Torres (1980), *Frío (Del lati. Frigidus)*, cinta (2001); Enrique Saad (1980), *Berrinche, capriccio o tango*, conjunto de cámara (2004); Miguel Almaguer (1981), *La montaña y la niebla*, orquesta de cuerdas; Edgar Guzmán (1981), *AM-BIWA*, clarinete y guitarra (2007); Cristian Hidalgo Coronado (1981), *Lunatando*, orquesta sinfónica (2003); Samuel Rodríguez Cedillo (1981), *El triunfo de la muerte* (2006); Rodrigo Solórzano (1981), *El triciclo rojo*, música incidental (2008); Juan José Bárcenas (1982), *Tli…*, sexteto vocal (1997); Martín Capella (1982), *Xbalanqué*, orquesta (2007); Javier Hernández Tagle (1982), *Soliloquio de un poeta*, soprano, flauta de pico, violonchelo y clavecín (2003); Aleyda Moreno (1982), *Night Music*, conjunto de cámara (2008); Felipe Noriega (1982), *Un instante para tomar aliento*, contrabajo (2007); Wingel Gilberto Pérez Mendoza (1982), *Poesías negras para coro preparado* (2005); Omar Rojas (1982), *La llorona*, ópera multimedia (2008); José Francisco Cortés Álvarez (1983), *El náufrago*, sexteto vocal (2008); Andrés Franco Medina (1983), *Una noche en el bosque de los seres que nunca existieron*, conjunto de cámara (2003); José Juan García Soto (1983), *G4*, cuarteto de guitarras (2008); Sandra Lemus (1983), *Preludio a la conquista*, conjunto de cámara (2006); Fernando Javier Lomelí Bravo (1983), *Ensayo sobre la entropía*, cuarteto de cuerdas (2006); Diego Román Martínez (1983), *Nocturno*, conjunto vocal (2007); Eloy Tiburcio Bautista (1983), *El puro no*, sexteto vocal (2008); Jorge Alberto Alba (1984) *Versus*, trompeta y pista electrónica (2008); Alejandro Basulto (1984), *Pieza sin título*, cuarteto de cuerdas (2008); Marco Cecchetti (1984), *Jugamos fuera del tiempo*, coro a capella (2008); Mario Duarte (1984), *Esquizofrenia*, cuarteto de cuerdas (2008); Jorge David García (1984) *et Lux in Tenebris Lucet*, electroacústica (2008); Manuel Alejandro Gutiérrez (1984), *Cuarteto!*, cuarteto de cuerdas (2008); Luis Paul Millán (1984), *Espacio y tiempo fornicando*, violonchelo solo (2006); Aurés Kabir Moussong García (1984) *Oruganada*, soprano y piano; Luis Paul Millán (1984), *Tránsfuga*, voz y percusio-

nes (2007); Diana Syrse Valdés (1984), *La gruta de Balankanché*, clarinete bajo (2008); Jatziri Valtierra (1984), *Quadreto*, cuarteto de cuerdas (2008); Ana Karla Zamudio Monsalvo (1984), *Lacrota*, conjunto de cámara (2007); Víctor Alejandro Báez (1985), *Trío número I*, flauta, clarinete y piano; Charles Philip Daniels Torres (1985), *Flor, ritmo, insecto*, quinteto de alientos (2008); Rodrigo Gardea Montiel (1985), *En barro negro*, percusiones y medios electrónicos pregrabados (2008); Eduardo Lan Maya (1985), *Rapsodia cuasi judaica* en tres movimientos, quinteto de alientos (2007); Daniel Ochoa Valdez (1986), *Nébula*, cuarteto de cuerdas (2008); Eduardo Ornelas (1986), *Homenaje a Egon Schiele,* flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano (2008); Rafael Romo Tavizón (1986) *Naest*, electroacústica (2008); José Alberto Sánchez Ortiz (1987), *Taciturno y epigrama*, cuarteto de cuerdas (2007); Guillermo Acevedo, *Punto de partida*, cinta (2002); Fernando Aguirre, *Manifiesto 1912*, electroacústica (2008); Said Alanís, *Butoh*, acusmática (2008); Jorge Alberto Alba Muñoz, *Songo pa' ti*, percusión y sonidos computarizados en tiempo real (2009); Alejandra Allende, *Bindao*, piccolo (2008); Miguel Ángel Barrera, *¿Eres el amor de mi vida?*, orquesta (2008); Steven Brown, *Cachanilla*, clarinete solo (2008); Lupino Caballero, *Ecce Homo*, orquesta (1998); Jonatan Carrasco, *Konni chi wa*, electroacústica (2008); Ignacio Carrillo, *Tiempo fuera*, saxofón, trompeta y percusiones (2008); Luis Octavio Cervantes Pombo, *12 estudios*, guitarra (1998); Roberto Clemente, *Dos piezas para flauta*, (2008); Alejandro Colavita, *Quark*, cuarteto de cuerdas (1997); Ricardo Cortés, *Resonancia*, voz y medios electroacústicos (2003); Rolando Cruz, *Memorias suspendidas*, piano, guitarra violonchelo y percusiones (2005); Balam Delgado, *a.o.d*, voz sola (2007); Sina Engelmann, *Perfume de violetas*, música incidental (2000); Martín Espinoza, *Sortilegios*, piano y orquesta (1998); Ramón Farías Rascón, *Scherzo*, orquesta (2008); Eduardo Farres, *Tres impresiones para dos episodios*, cuarteto de alientos (2008); Miguel Ángel Frausto *"23"*, cuarteto alientos (2008); Vicente García Landa, *1000 Lights*, electroacústica (2004); Juan Rodrigo García Reyes, *El punto perdido*, clarinete, fagot, piano y sonidos electroacústicos (2004); Emiliano González de León (México-Cuba), *Vitrales*, electroacústica (2008); Raúl González, *Al cielo por asalto*, cuarteto de cuerdas; Miguel Ángel Gorostieta, *Tres pinturas de Thelma*, orquesta sinfónica (2004); Teófilo Wrönskiano Gözman, *Ixchel inmersa en holocaustos*, interdisciplina con sonidos computarizados en tiempo real (2009); Eugenia Hernández Ruiz, *Cuarteto núm. 1*, cuarteto de cuerdas (1997); Rafael Hubermann, *Un juego y un sueño*, chelo solo (2001); Valeria Jonard, *Tierras lejanas*, dos guitarras (2009); Paul León Morales, *Óntico*, oboe, contrabajo y medios electrónicos (2007); Arístides Llaneza Sandoval, *Song*, viola y sonidos

electrónicos (2008); Iván Macuil Priego, *Sangre y octubre*, dos guitarras (2007); Juan Marcial Martínez, *Alush nahual*, conjunto de cámara (2007); Julio César Martínez Parga, *Danzón 69*, (2006); Miguel Mesa, *Armonía intrínseca*, platillos (2006); Pablo Francisco Morales, *Jardines colgantes*, electroacústica (2008); Alejandro Padilla, *El atónito desequilibrio del espacio*, conjunto de cámara (2005); Oliverio Payán Bilbao, *Noche de alebrijes*, orquesta (1998); Elías Puc, *Simbiosis*, flauta, violonchelo y sonidos electro-acústicos (2008); Rafael Rentaría, *no ce*, voz sola (2007); Jerónimo Rajchenberg Ceceña, *Danza de los diablos*, flauta de pico y sonidos electrónicos (2008); Cristopher Ramos Flores, *Mascarita transvolcánica*, para doble quinteto de alientos (2008); Roberto Carlos Ríos Gálvez, *Gea*, electroacústica (2006); Luis Ignacio Rosales, *Latin Muffin*, big band de jazz (2009); Pablo Rubio Vargas, *Memoria decantada*, voz y electrónica (2008); José Iván Sánchez, *An biyal Pok'jol ja'*, electroacústica (2003); Luz María Sánchez, *Grabaciones dial*, electroacústica (2004); José Juan Soto, *Reciclaje sintético*, voz y percusiones (2007); Jorge Tena M. V., *Fulguraciones*, cuarteto de cuerdas (1995); Roberto Valenzuela, *Esfinge*, cuarteto de cuerdas (1997); Jaime Vargas F., *Lento*, oboe y cuarteto de cuerdas (1995); Jorge Vargas, *Dreaming about*, voz sola (2007); Sergio Arturo Vargas, *De arena*, conjunto de cámara; Dora Vera, *3 piezas*, flauta sola (2008); Alejandro Vergara, *En extrañas tierras*, cuarteto de cuerdas (1997); Hirám Zagoya Montiel, *Oxionensis*, electroacústica (2006).

Panamá

Emiliano Pardo-Tristán (1960), *Microetudes*, vibráfono y electrónica (2002); Ricardo Risco (1960), *Tres oraciones marianas*, mezzosoprano y orquesta de cuerdas; David Soley (Ancon, USA, 1962); *Línea*, para violín Zeta, Radio Baton, sampler, sample playback y cinta (1994-1995); Jorge A. Bennett (1968), *Cuarteto de saxofones* (1995); Ildemaro Correa Zavala (*ca*. 1970), *Sinfonía 1*, orquesta (1994); Samuel Iván Robles (1974), *Voices trapped*, electrónica (2000); José Manuel Caballero (1977), *Crespúculo (Poema núm. 10 de Neruda)* orquesta sinfónica (2007).

Paraguay

René Ayala (1957), *Mi corazón es un tambor*, electroacústica (1994); Saúl Gaona (1957), *Concertación sinfónica*, orquesta (1988); Guillermo Benítez-Benítez

(1960), *Fantasía sinfónica*, orquesta (1992); Daniel Luzko (1966), *Movimiento-Variaciones sobre "Che Trompo Araza"*, quinteto de alientos (1996); Diego Sánchez Haase (1970), *Una broma musical*, cuerdas (1991); Nancy Luzko (1974), *Ángeles nocturnos*, piano (1999).

Puerto Rico

Carlos Carrillo (1968), *Algunas metáforas que aluden al tormento, a la angustia y a la guerra*, flauta/flauta alto, oboe, clarinete/clarinete bajo, fagot, corno, trompeta, trombón, piano y percusión (2004); Raymond Torres Santos (1958), *Allí donde se bifurcan los senderos*, electroacústica (1984); Francisco J. Torres (1960), *Piezas para guitarra eléctrica preparada y cintas magnéticas* (1999); Javier de la Torre (1962), Jorge Castro (1974), *Sin título*, instalación sonora (2008); Claudio Yituey Chea (1974), *Barrera de concreto*, electroacústica (2004); Araceli Pino (1980), *Impulsos*, instalación sonora (2008); Ariel Hernández Domenech (1982), *Una doble trilogía*, arte sonoro con computadoras (2008); Alfonso Fuentes, *Kumba-Kim*, trombón solo (2003).

Perú

Rajmil A. Fishman (1956), *El picaflor y el huaco*, violín y clavecín (1999); Haladhara Dasa (Alfredo Ordóñez, 1958), *aishvarya murti deva*, orquesta de cámara (2007); Jorge Garrido Lecca (1962), *Aires hispanos*, piano y guitarra (2005); Nilo Velarde (1964), *Espacios, dos movimientos para orquesta* (2007); Rafael Junchaya (1965), *Qoyllurcha* (Pequeña estrella), flauta y sintetizadores asistidos por computadora (1993); César Martín Peredo Medina (1965), *Introducción, tema y variaciones sobre un tema pentatonico tonal*, flauta y piano (2000); Clara Petrozzi-Stubin (1965), *Niin pienestä kiinni*, orquesta de cuerdas (2001); Abraham Padilla (1968), *El primer hombre*, orquesta (2005); César Villavicencio (1968), *Three Worlds*, flauta de pico, contrabajo, cinta y electrónica en vivo (2001); Federico Tarazona (1972), *Poemas de la luz*, hatun, charango (2007); Fernando Valcárcel (1972), *Harawi*, soprano y piano (2002); Alonso Acosta Flores (1973), *5teto en cinco*, percusiones (2004); Antonio Gervasoni (1973), *Anir*, coro a capella (2004); Sadiel Cuentas (1973), *Elegía danzante*, quinteto de metales (1998); Jorge Villavicencio Grossman (1973), *Pasiphaë*, orquesta (2002); Espartaco Lavalle (1974), *Santuarios*, tres piezas para

orquesta (2002); Marco Antonio Mazzini (1974), *Butterfly*, versión para piano, teclado y clarinetes (2005); Víctor Hugo Ñopo (1974), *Nostalgia, homenaje a los inmigrantes*, guitarra sola (2002); Carlos David Bernales Vilca (1975), *Raymi*, orquesta sinfónica (2005); Gonzalo Garrido-Lecca (1975), *Sonatina*, flauta y piano (2008); Theo Tupayachi Calderón (1976), *Keros*, cuarteto de cuerdas (2007); Daniel Kudó Tovar (1977), 03276951, coro mixto hablado (2002); Juan Martín Portugal (1977), *La agonía de Rasu-Ñiti*, percusión (1999); Jimmy López (1978), *Epifanía*, piano y orquesta (2007); Renzo Filinich Orozco (1978), *Diego 's Toy*, electroacústica y dos bailarines (2005); Álvaro Zúñiga (1978), *Introverso*, clarinete, saxo alto y piano (2005); Elder Olave (1979), *Sonética núm. 2*, clarinete bajo, piano y sonidos electrónicos (2008); Jaime Oliver la Rosa (1979), *Silbadores 3*, acusmática (2007); Jorge Falcón (1980), *Trío Afro*, tres cajones, bongoes, cencerro, cortina, palo de lluvia y claves (2005); Pedro Malpica (1980), *Te toco y me fugo*, piano solo (2001-2002); Francesca Robbiano (1980), *Azul resplandor*, música incidental (2005); Luis Alonso Zapata Sánchez Piérola (1980), *Luz eterna*, coro mixto (2004); Juan Gonzalo Arroyo (1981), *In pulso*, flauta, saxo soprano, vibráfono y piano (2007); Aníbal Núñez Santos (1981), *Ojitos de cielo azul*, trío de saxofones (2005); Pablo David Sandoval Coronado (1982), *Dibujando a una serpiente*, cuarteto de cuerdas (2007); Leonardo Barbuy la Torre (1985), *Insomnio*, concierto en ocho secciones de música electroacústica aleatoria, para sintetizador, guitarra eléctrica, batería y saxos (2005); Diego Becerra Málaga (1986), *3-1 x 4*, percusiones (2004); Juan E. Ahon (1980), *Estudios de síntesis de sonido 1 y 2*; Fernando Fernández Muñoz, *El norte del sur*, clarinete, saxo alto y piano (2004); Christian Galarreta, *Indigencia tecnológica*, arte sonoro (2008); Omar Garaycochea, *El acuarelista*, música incidental (2008); Omar Lavalle, *Audiopercepción núm. 2, Códigos de error*, arte sonoro (2008); Carlos Andrés Leguía, *Shimdikiundipsun*, experimental (2008); Gilles Mercier, *Intubici*, electrónica (2003); Miguel Oblitas Bustamante, *Sinfonía coral las pampas de Nasca*, solistas, coro, instrumentos nativos y orquesta sinfónica (1984-1991); Edgardo Plasencia, *Moving Perfection*, electrónica (2007); Jacqueline Reyes Paredes, *Catarsis*, marimba (2008); Pedro Manuel Rodríguez Chirinos, *Vertebrares*, (2008); Diana Elizabeth Rodríguez Escalante, *Larevamprien Onatnap*, para chelo y piano (2007); Daniel Sierra Márquez, *Serenata, homenaje a Béla Bartók*, orquesta (2006).

República Dominicana

Dante Cucurullo (1957), *El encantador de aguas*, saxo tenor y sintetizador (2000); Darwin Aquino (1979), *Las metamorfosis de Makandal*, vientos, piano y percusión (2005); Anthony Ocaña (1980), *Sálvame*, voz y guitarra (2006).

Uruguay

Daniel Maggiolo (1956-2004), *Esos laberintos, tan nuestros*, electroacústica (1980); Jorge Camiruaga (1959), *Cuarteto en chico*, percusiones (1988); Carlé Costa (1959), *Preludio*, violín, viola o flauta, guitarra (2008); Leonardo Croatto (1959), *Entrelíneas*, marimba (1998); Rubén Seroussi (1959), *Una víctima de Terezin*, narrador/cantante y conjunto de cámara (1995); Luis Jure (1960), *Eyeless in Gaza*, electroacústica (1992); Silvia Suárez (1963), *Puntas*, electrónica (1995); Pablo Sotuyo (1963), *El canto del caracol*, electroacústica (1991); Elizabeth González (1966), *Danza de las calaveras*, piano, violín y violonchelo (2006); Estela Klein (1968), *Vuelo de mariposas*, piano; Ernesto Tarduña (1971), *Égloga*, guitarra; Álvaro Martínez (1973), *Pequeña música submarina*, guitarra y piano (2000); Marita Perdomo, *Trío*, flauta, canto y piano (2004); Dora Salvatierra de Meyer, *Selenade*, fantasía para piano y orquesta.

Venezuela

Miguel Noya (1956), *Bajo la sombra del mundo*, contrabajo, cinta y procesos electrónicos (1993); Ricardo Teruel (1956), *Pobre música electrónica pobre*, voces grabadas imitando sonidos electrónicos y acciones teatrales (1983); Carlos Duarte (1957-2003), *Mara*, piano solo (1984); Gustavo Matamoros (1957), *Sin ninguna imperfección…*, ocho instrumentos y cinta (1991); Yadira Albornoz (1958), *Merengue cruzao*, saxofón soprano y piano (1996); Miguel Ástor (1958), *Ricercare*, sexteto de arcos (1982); Fernando Freitez (1958), *Seis por izquierdo*, electroacústica (1987); Efraín Amaya (1959), *Clepsydra*, ópera de cámara (1999); Claudia Calderón (1959), *Preludio y revuelta circular*, violonchelo y piano (2000); Arcángel Castillo Olivari (1959), *Everybody Drinks Merlot*, electroacústica (1999); Paul Dessene (1959), *Obertura Cartagena: Palenkumbé*, orquesta (2008); Pedro Mauricio González (1959), *Tríptico para los cuatro*, flauta, contrabajo, cuatro y maracas y orquesta sinfónica (2004); Adina Izarra (1959),

Concierto para guitarra y orquesta (1991); Marianella Machado (1959), *El triunfo del amor*, orquesta de cuerdas (2005); Luis Ochoa (1959), *Golpe revoltoso* (de la Suite *Encuentro*), cuatro guitarras solistas y orquesta de guitarras (2006); Carlos Plaza (1959), *Armónico simple*, dos arpas (1994); Saúl Vera (1959), *Concierto para bandola llanera y orquesta* (2000); Omar Acosta (1960), *Sibarita*, coro mixto (2009); Julio D'Escriván (1960), *reGoldberg14*, clavecín y computadora (2007); Juan Francisco Sans (1960), *Canto aborigen*, flauta y piano (1987); Andrés Barrios (1961), *Ave María*, coro femenino (1986); Ricardo Lorenz-Abreu (1961), *Cecilia en azul y verde*, violonchelo y piano (2001); Juan Palacios (1961), *Dueto*, violín y chelo (1984); Fidel Luis Rodríguez Lengendre (1961), *Diálogos*, contrabajo y piano (1992); Jacky Schreiber (1961), *Quaternaire*, electroacústica (2007); Diana Arizmendi (1962), *Escenas de la Pasión según San Marcos*, narrador y orquesta sinfónica (2000); Sylvia Constantinidis (1962), *Suite Amaranta*, dos pianos (2006); Juan de Dios López (1962), *Canciones sin palabras*, contrabajo y piano (1993); Numa Tortolero (1962), *Pieza para orquesta* (1992); Alonso Toro (1963), *Joropos en souflé*, oboe, corno inglés, clarinete, clarinete bajo y fagot (1992); Marianela Arocha (1965), *Los linderos sonoros*, cuarteto de cuerdas (2004); Roberto Cedeño (1965), *Las meninas*, contrabajo y piano (1991); Víctor Castillo (1965), *Uarao, cantos venezolanos indígenas*, proyecto discográfico (2009); Agapito Galán Rivera (1965), *Devenir*, electrónica (2008); Leonardo Lozano (1965), *Passacaglia*, cuatro y orquesta (2000); Alfonso Tenreiro (1965), *Danza sagrada*, orquesta (1994); Luis Felipe Barnola (1966), *Tenue*, contrabajo y piano (1997); Jorge Castillo (1966), *Una tarde frente al mar*, orquesta (2006); Gerardo Gerulewicz (1966), *Poema de sombra y fuego*, Op. 8, bajo-barítono, coro y orquesta sinfónica (1999); Carlos Suárez Sánchez (1966), *Los arquetipos de la trinidad femenina*, electroacústica (1998); Icli Zitella (1966), *Necrólogo*, clarinete y piano (2007); Wilmer Flores (1967), *Vórtice*, trío de cañas (2004); Manuel Sosa (1967), *Versos para Milena*, piano (2003); José Baroni (1968), *Estructura disipativa II*, violín, viola, chelo, flauta, clarinete y piano (2002); Rodrigo Segnini-Sequera (1968), *Fonología*, electroacústica (2004); Pedro Barboza (1969), *Estratos*, percusión, flauta y medios electrónicos (2001); Juan Pablo Correa (1969), *Canción de cuna para un araguato*, cuarteto de cuerda (1997); Juan Mateo Rojas (1969), *Suite acrótica*, dos pianos (1994); Adrián Suárez (1969), *Pax*, conjunto de cámara (2005); Luis Alejandro Álvarez (1970), *Tres casos*, violonchelo y arpa (2000); Vicente Avella (1970), *El río donde el delfín blanco*, viola y piano (1997); Orlando Cardozo (1970), *Porque no hay palabras*, flauta, clarinete y fagot (1998); Renata Cedeño (1970), *Kupayé*, orquesta sinfónica (2006); David Núñez (1970), *Canon Elíptico*, clarinete bajo, guitar, piano,

sintetizador y CD (1999-2000); Andrés Eloy Rodríguez (1970), *Fantasía sobre temas del oriente venezolano*, orquesta de cámara (2004); Sef Albertz (1971), Suite *Homenaje a Joan Miró*, guitarra; Marco Bonia (1971), *Pajarillo Brass*, quintetos de metales (2005); Bárbara Pérez Ruiz (1971), *Dos danzas*, violín y piano (1993); Miguel Ángel Santaella (1971), *Atmósfera, concierto para orquesta* (1995); Edgar Lanz (1972), *Bumbac*, orquesta sinfónica (2003); Ryan Revoredo (1972), *Cuarteto Minimalista "Movimiento"*, cuarteto de cuerdas (1993-1997); Efraín Oscher (Uruguay, 1974), *Cinco mentarios*, contrabajo y piano (2005); David Carpio (1975), *Joropo a la tuyera*, piano (2003); Mirtru Escalona-Mijares (1976), *Cinco transfiguraciones llanas*, flauta sola (2006); Luis Ernesto Gómez (1977), *Suite núm. 1*, cuarteto de percusión (2007); Víctor Márquez (1977), *Cuarteto de cuerdas núm. 1* (2001); Héctor Moy (1977), *Motus universalis*, electrónica (2008); Giovanni Mendoza (1978), *Merengue*, piano (2003); Santos Palazzi (1978), *Visiones*, cuarteto de cuerdas (2005); Yoly Rojas (1978), *Apok Paru*, contrabajo y piano (2004); José Joaquín Corrales (1979), *Ilión*, orquesta sinfónica (2005); Gabriel Peraza (1979), *Visión retórica*, percusiones (2007); Alberto Pérez Barrios (1979), *Cuarteto de cuerdas núm. 1* (1999); Fabricio Pérez (1979), *Evolución en tres eras*, cuarteto de cuerdas (2005); Luis Pérez Valero (1979), *Three Pieces for Charly Parker*, corno inglés solo (2004); Oswaldo Torres Ortiz (1980), *Cuarteto de cuerdas* (2002); Robinson Ferreira (1981), *Sueños y algo más*…, piano (2004); Andrés Levell (1983), *Hazme une milagrito y un ramo e' flores te voy a llevar*, violonchelo y piano (2008); Víctor Bolívar (1985), *Morisquetas*, orquesta sinfónica (2009); Leonidas D' Santiago (*ca*. 1985-*ca*. 2007), *Lo imaginario de este trayecto*, vibráfono solo (2003); René Álvarez, *Avileño (Cuando caen las hojas en el otoño)*, ensamble de cámara (2000); Edwin Arellano, *Suite venezolana*, quinteto de maderas (2005); Daniel Atilano, *Tríptico de piano*, piano (1991-1994); Vicente Avella, *Breves historias*, violín, chelo y piano (2001); Eduardo Lecuna, *Visiones*, electroacústica (2004); Miguel Jerez, *El silbón*, conjunto de cámara (2008); Raúl Jiménez, *Balada*, orquesta sinfónica (2002); Pablo Martín, *Un toque heavy*, conjunto de cámara (2008); José Eduardo Milano, *Quinteto de metales* (2005); Alfonso Montes, *Suite 900-Triple concierto tropical*, guitarras y orquesta (2002); Tito Nava, *Astrid*, violonchelo y piano (2002); René Orea, *Guasabara*, flauta sola (1999); Fidel Esteban Orozco, *Los heraldos negros*, orquesta (2000); Fabricio Pérez, *Evolución en tres eras*, cuarteto de cuerdas (2005); Raimundo Pineda, *Quinteto del trébol*, quintetos de maderas (2005); Raquel Queiro, *Klamery* (2008); Selene Quiroga, *Música para un acróbata*, conjunto de cámara (2008); Rubén Ramírez, *Miniatura*, conjunto de cámara (2008); Heriberto Rojas, *Cuento'e carretera*, quintetos de metales (2005);

Alex Romero, *Creyentes*, electroacústica (2004); Marcos Salazar Delfino, *Serenata para Galileo*, electroacústica (2004); Juan Manuel Sánchez, *Cinco miradas infantiles*, cuarteto de cuerdas (2005); Edgar Saume, *Un lugar en el tiempo*, percusión (1998); Humberto Scozzafaba, *Concierto para guitarra y orquesta* (2002); José Sierra, *Atardecer*, conjunto de cámara (2008); Gilmer Vanegas, *59,99"*, flauta sola (2003); Víctor Varela, *Una flor para el desierto*, clarinete bajo, arpa y percusión (1987); Harold Vargas, *Trío venezolano de los nuevos tiempos*, violín, chelo y piano (2001); Francisco Zapata Bello, *Cuarteto para cuerdas núm. 2* (1995).

Apéndice 2
DISCOGRAFÍA BÁSICA DE LA MÚSICA LATINOAMERICANA (DEL SIGLO XX HASTA NUESTROS DÍAS)

Las referencias discográficas anotadas en este apéndice son un pálido reflejo del amplio universo fonográfico en el que se halla reunida la música latinoamericana. La sección de Miscelánea agrupa aquellos discos que, por su variedad de autores y obras de la región, se constituyen en antologías sonoras. La sección por países sigue un orden alfabético, y trata de dar cuenta de la pluralidad de manifestaciones y del crecido número de compositores del siglo XX. Salvo contadas excepciones, se ha evitado citar los discos de carácter monográfico que estén referidos a la obra de un solo compositor. En lo posible, se ha preferido apuntar aquellos discos que recogen obras de diversas plumas.

Alberto Ginastera, Heitor Villa-Lobos, Aaron Copland. Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, Adrian Leaper, director; Catrin Mair Williams, arpa; Gianlucca Littera, armónica; Radovan Cavallin, clarinete; CD 74321 56356 2, USA, Arte Nova Classics, 1998. Alberto Ginastera, *Harp concerto, Op. 25*; Heitor Villa-Lobos, *Harmonica concerto*; Aaron Copland, *Clarinet concerto*.

América y Europa. El encuentro de los clásicos en vivo. Orquesta Sinfónica Nacional, Enrique Arturo Diemecke, director; CD [s.n.], [s.sd.], México, 2004. CD 1: Alberto Ginastera, Malambo, de *Estancia*; Heitor Villa-Lobos, *El trenecito del campesino*, de *Bachiana brasileira núm. 2*; Teófilo Álvarez Dávila, *Marinera trujillana*; Inocente Carreño, *Margariteña*; Enrique Arturo Diemecke, *Chacona a Chávez*; Blas Galindo, *Sones de mariachi*. CD 2: José Pablo Moncayo, *Huapango*.

Americana inventio I, Raúl Herrera, piano; CD QD 02164, México, Quindecim Recordings, 2002; Ernesto Lecuona, *Malagueña*, *La comparsa*, *Ante El Escorial*; Carlos Gustavino, *Mariana*, *Bailecito*; Manuel Saumell, *Seis contradanzas*; Ricardo Castro, *Cuatro danzas*; Moisés Moleiro, *Joropo*; Alberto Nepomuceno, *Nocturno*; Manuel M. Ponce, *La barca del marino*, *Plenilunio*, *Estrellita*; Felipe Boero, *El palito*; Francisco Mignone, *Tango brasileño*; Alberto Ginastera, *Danza de la moza donosa*; Heitor Villa-Lobos, *A lenda do Caboclo*.

Canciones latinoamericanas de concierto. Hortensia Cervantes, soprano, Diego Ordax, piano; CD QP045, México, Quindecim Recordings, 2000. Carlos

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Guastavino, *Viniendo de Chilecito, Desde que te conocí, En los surcos del amor, Mi garganta, Se equivocó la paloma, La rosa y el sauce*; Alberto Ginastera, *Chacarera, Triste, Zamba, Arrorró, Gato, Canción del árbol del olvido*; Gisela Hernández, *De prisa tierra, Voy a medirme el amor*; Gilberto Valdés, *Ogguere*; Blas Galindo, *Arrullo, Madre mía, cuando muera*; Salvador Moreno, *Definición, Canción de la barca triste*; Roberto Bañuelas, *Canción para velar su sueño, Canto negro, Chévere*; Leonardo Velázquez, *Pajarito chino, Memento*; Armando Lavalle, *Niña de cara morena*.

Caramelos latinos. Simón Bolívar Symphony Orchestra of Venezuela, Maximiano Valdés, director; CD DOR-90227, Nueva York, Dorian Recordings, 1995. Mozart Camargo Guarnieri, *Trés danzas para orquesta*, *Encantamiento*; Alberto Ginastera, *Obertura para el "Fausto" criollo*; Silvestre Revueltas, *El renacuajo paseador*; Inocente Carreño, *Margariteña*; Juan Bautista Plaza, *Fuga romántica*; José Pablo Moncayo, *Huapango*.

Cello music from Latin America, vol. II. Carlos Prieto, violoncello; Edison Quintana, piano; National Symphony Orchestra of Mexico, Enrique Diemecke, director; CD 092102, México, PMG Classics, 1992. Samuel Zyman, *Concierto para violonchelo y orquesta*; Manuel M. Ponce, *Sonata para violonchelo y piano*; Carlos Chávez, *Sonatina para violonchelo y piano*; Astor Piazzolla, *Le grand tango*.

Cello music from Latin America, vol. III. Carlos Prieto, violonchello; Edison Quintana, piano; Berlin Symphony Orchestra, Jorge Velazco, director; CD 092103, México, PMG Classics, 1992. Ricardo Castro, *Concierto para violonchelo y orquesta*; Manuel M. Ponce, *Tres preludios para violonchelo y piano*; Mario Lavista, *Quotations*; Carlos Chávez, *Madrigal*; Alfonso de Elías, *Chanson triste*; Celso Garrido-Lecca, *Sonata fantasía*.

Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, vol. 1. Intérpretes varios; CD, CCL-001, México, Conaculta, 2003. CD 1: Celso Garrido-Lecca, *Dúo concertante*; Fernando García, *Glosario*; Eduardo Cáceres, *Entrelunas*; Carlos Alberto Vázquez, *Sonata boricuotica*; Guido López Gavilán, *La vida, el amor, el fuego*; Andrés Posada, *La creación*; Marlos Nobre, *Variaciones rítmicas*. CD 2: Juan Trigos, *Ricercare II*; Alfredo del Mónaco, *Túpac Amaru*; Héctor Quintanar, *Pequeña obertura*; Germán Cáceres, *Deploración, In Memoriam Julián Orbón*; Alfredo Rugeles, *Camino entre lo sutil e inerrante*; Manuel de Elías, *Sonante núm. 11, Bosquejos para una ofrenda*.

Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, vol. 2. Intérpretes varios; CD, CCL-001, México, Conaculta, 2003. CD 1: Carlos Alberto Vázquez, *Trío (en tres)*; Germán Cáceres, *Trío*; Alberto Villalpando, *Mística núm. 6*; Jorge Sarmientos, *Música popular para trío*. CD 2: Celso Garrido-

Lecca, *Trío para un nuevo tiempo*; Guido López Gavilán, *Mambo*; Fernando García, *Aforismos*; Adina Izarra, *Silencios*; León Biriotti, *Bereshit (Génesis)*. CD 3: Andrés Posada, *Figuras a cuatro manos*; Carlos Fariñas, *Sonata para violín y violonchelo*; Edgar Valcárcel, *Homenaje a Duparc*; Manuel de Elías, *Tríptico. Homenaje a Shostakovich*; Héctor Tosar, *Sonatina núm. 2*.

Compositores latinoamericanos 1, 2, 3. Beatriz Balzi, piano; CD BBCD01, São Paulo, Sonopress, 1986. CD 1: Manuel M. Ponce, *Cuatro danzas mexicanas*; Juan B. Plaza, *Sonatina venezolana*; Eduardo Fabini, *Triste núm. 2*; Ernesto Lecuona, *La comparsa, Danza negra, Y la negra bailaba*; Alberto Ginastera, *Tres piezas para piano Op. 6*; Eunice Katunda, *Dois estudios folclóricos*; Sergio Vasconcellos Correa, *Contrastes*; Mario Lavista, *Simurg*. CD 2: Carlos Guastavino, *Sonata para piano*; Guillermo Uribe Holguín, *Dos trozos en el sentimiento popular*; Eduardo Caba, *Leyenda quechua*; Carlos Sánchez Málaga, *Yanahuara*; Gilberto Mendes, *Los tres padres*; Coriún Aharonián, *¿Y ahora?*; Manuel Enríquez, *Hoy de ayer*; Luis Mucillo, *…selva oscura…*

Compositores latinoamericanos 4. Beatriz Balzi, piano; CD ECHO-295, São Paulo, Sonopress, 1995. Edino Krieger, *Prelúdio e fuga*; Roque Cordero, *Sonatina rítmica*; Eduardo Escalante, *Prelúdio núm. 3* y *núm. 4*; Luis Campodónico, *Líneas para mi hermana Clara*; Calimerio Soares, *Dois momentos nordestinos*; Alberto Ginastera, *Suite de danzas criollas*; Osvaldo Lacerda, *Estudo núm. 3*; Graciela Paraskevaídis, *Un lado otro lado*; Cergio Prudencio, *Umbrales*.

Compositores latinoamericanos 5. Beatriz Balzi, piano; CD BBCD02, São Paulo, Sonopress, 1997. Carlos Guastavino, *Tierra linda, Bailecito*; Camargo Guarnieri, *Suite Mirim*; Juan Carlos Moreno González, *Tres aires paraguayos*; Jaurés Lamarque-Pons, *Milonga*; Rodolfo Coelho de Souza, *Barcarola*; Aylton Escobar, *Mini suite das tres máquinas*; Eduardo Bértola, *Las doradas manzanas del sol*; Héctor Tosar, *Tres piezas para piano*; Edson S. Zampronha, *Modelagem II*.

Compositores latinoamericanos 6. Beatriz Balzi, piano; CD [s.n.], São Paulo, MKC Multimedia, 1998. Ricardo Castillo, *Ocho preludios*; Ángel E. Lasala, *Impresiones de mi tierra*; Ernst Mahle, *Sonata 1971*; Alfredo Rugeles, *Tanguitis*; Marcos Cámara, *E pur si muove*; Nicolás Pérez González, *Tres juguetes rotos*; Armando Rodríguez, *Variaciones sobre un tema de Leo Brouwer*; Gerardo Gandini, *Eusebius*; Eduardo Cáceres, *Seco, fantasmal y vertiginoso*; Juan José Iturriberry, *…sin querer*.

Compositores latinoamericanos 7. Beatriz Balzi, piano; CD 199.010.115, São Paulo, Sonopress, 2000. José Pablo Moncayo, *Muros verdes*; Cacilda Borges Barbosa, *Estudo brasileiro núm. 1*; Silvestre Revueltas, *Allegro*; Julián

Aguirre, *5 tristes*, *Gato*; Nilson Lombardi, *Ponteio núm. 1* y *núm. 6*; Amaral Vieira, *Cenas rupestres*; Acario Cotapos, *Sonata fantasía*; Marisa Rezende, *Ressonancias*; Edmundo Villani-Cortes, *Timbre núm. 1* y *núm. 2*; Graciela Paraskevaídis, *…a hombros del ruiseñor*.

Conciertos festivos para guitarra y orquesta. Víctor Pellegrini, guitarra; Víctor González, recitador; Pedro Carrillo, narrador; Schola Cantorum de Venezuela; Cantoría Alberto Grau; Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar, Alfredo Rugeles, director; CD [s.n.], [s.sd.], San Juan de Puerto Rico, 2006. Ernesto Cordero, *Concierto festivo para guitarra y orquesta de cuerdas*; Carlos Alberto Vázquez, *Concierto festivo para guitarra y orquesta sinfónica*; Alfredo Rugeles, *El ocaso del héroe*; Diana Arismendi, *Escenas de la Pasión según San Marcos*.

Conga-Line in Hell. Camerata de las Américas, Joel Sachs, director, Duane Cochran, piano; CD DOR-93230, Nueva York, Dorian Recordings, 1999. Miguel del Águila, *Conga-line in hell*; Arturo Márquez, *Danzón núm. 4*; Conlon Nancarrow, *Primera pieza para pequeña orquesta*; Roberto Sierra, *Cuentos*; Alejandro García Caturla, *Primera suite cubana*.

Danzón, Simón Bolívar Symphony Orchestra. Keri-Lynn Wilson, director; CD-90254, Nueva York, Dorian, 1998. Arturo Márquez, *Danzón núm. 2*; Javier Álvarez, *Metro Chabacano*; Marlos Nobre, *Convergencias,* Op. 28; Dietrich Buxtehude, *Chacona en mi menor* (transcrip. Carlos Chávez); Silvestre Revueltas, *Janitzio*; Alejandro García Caturla, *Tres danzas cubanas*; Carlos Chávez, *Chapultepec (Obertura republicana)*; Oscar Lorenzo Fernández, *Batuque*.

De bosques, pampas y Amazonas. Canciones latinoamericanas. Rosa Elvira Sierra, soprano; Muriel Bérard, piano; CD QP0131, México, Quindecim Recordings, 2005. Carlos Gustavino, *Bonita rama de sauce*, *Cortadera plumerito*, *La rosa y el sauce*, *Milonga de dos hermanos*, *El sampedrino*, *Préstame tu pañuelito*, *Abismo de sed*; Arturo Valenzuela, *Los sonetos de la muerte*; Heitor Villa-Lobos, *Canciones de "Floresta do Amazonas"*; Alberto Ginastera, *Canción al árbol del olvido*; Salvador Moreno, *Canción del naranjo seco*, *Verlaine*, *Canción tonta*, *Canción del jinete*, *Cancioncilla del primer deseo*, *Alba*.

Death of an angel. Camerata Bariloche, Fernando Hasaj, director; CD DOR90249, Nueva York, Dorian, 1998. Astor Piazzolla, *Fuga y misterio* (arr. José Bragato); *La muerte del ángel* (transcr. José Bragato); Heitor Villa-Lobos, *Bachiana brasileira núm. 9*; Brenno Blauth, *Concertino para oboe y cuerdas*; Heitor Villa-Lobos, *Bachiana brasileira núm. 4*; Alberto Ginastera, *Pampeana núm. 1*; *Concerto para cuerdas,* Op. 33.

Días de mar y río. Arturo Nieto-Dorantes, piano; CD QP087, México, Quindecim Recordings, 2002. Manuel M. Ponce, *Xochimilco*, *Rapsodia mexicana núm. 1*; Heitor Villa-Lobos, *Choros núm. 5 "Alma brasileira"*; Camargo Guarnieri, *Lundú*; Ignacio Cervantes, *Tres danzas cubanas*; Ernesto Lecuona, *Dos danzas afro-cubanas*; Arturo Márquez, *Días de mar y río*; Juan B. Plaza, *Sonatina venezolana*; Pedro H. Allende, *Tres tonadas de carácter popular chileno*; Mariano Mores, *Taquito militar*; Alfonso Broqua, *Tres preludios pampeanos*.

Four, for Tango. Cuarteto Latinoamericano; CD NA 100 CD, San Francisco, New Albion Records, 1998. Astor Piazzolla, *Four, for Tango*; Arturo Márquez, *Homenaje a Gismonti*; José Evangelista, *Spanish Garland*; Miguel del Águila, *Presto núm. 2*; Paquito d'Rivera, *Wapango*; Javier Álvarez, *Metro Taxqueña*; Federico Ibarra, *Cuarteto núm. 2 "Órfico"*; Javier Montiel, *Variaciones sobre el Capricho núm. 24 de Paganini*.

Ginastera, Revueltas, Villa-Lobos, Cuartetos para cuerdas. Cuarteto Latinoamericano; CD 2218, Maryland, Elan Recordings, 1989. Silvestre Revueltas, *Cuarteto núm. 4 "Música de feria"*, *Cuarteto núm. 2 "Magueyes"*; Alberto Ginastera, *Cuarteto núm. 1,* Op. 20; Heitor Villa-lobos, *Cuarteto núm. 17*.

Latin America. Florence Paupert, flauta en *do*; Mette Dale, flauta en *sol*; Cornelius Bauer, percusión; Sebastian Berweck, piano; Dorothea Schüle, violín; Ulla Karen Duwe, viola; Mathis Rühl, violoncello; Théophile Bonhert, contrabajo; Johannes Schöllhorn, director; Garrick Zoeter, clarinete; Anthony Burr, clarinete bajo; Rebecca Patterson, violonchelo; Brad Fuster, percusión; Max Midroit, piano; Cyrus Stevens, Jennifer Elowitch, violines; Luise Schulman, viola; Joshua Gordon, violonchelo; Pacific Serenade Ensemble; Ensemble Continuum; The Furious Band, Paul Vaillancourt, director; The Florida International University Concert Choir; John Augenblick, director; Divertimento Ensemble, Sandro Gorli, director; CD 773, Nueva York, Cri Exchange, 2000. Miguel del Águila, *Pacific Serenade*; Milton Estévez, *Cantos vivos y cantos rodados*; Carlos Sánchez Gutiérrez, *Calacas y palomas*; Ricardo Zohn-Muldoon, *Páramo*; Orlando Jacinto García, *El sonido dulce de tu voz*; Awilda Villarini, *Tres preludios*; Carlos R. Carrillo, *Como si fuera la primavera*; Jorge Mario Liderman, *Notebook*; Carlos Delgado, *Polemics*; Miguel Chuaqui, *Casi cueca*.

Latin American Ballets. Simón Bolívar Symphony Orchestra of Venezuela, Eduardo Mata, director; CD DOR-90211, Nueva York, Dorian Records, 1995. Heitor Villa-Lobos, *Uirapurú*; Carlos Chávez, *Suite de caballos de vapor*; Alberto Ginastera, *Estancia*.

Latin American String Quartets. Cuarteto Latinoamericano; CD 82286, Estados Unidos, Elan recordings, 1998. Heitor Villa-Lobos, *String Quartet núm. 5*; *String Quartet núm. 17*; Silvestre Revueltas, *String Quartet núm. 4, Música de feria*; Julián Orbón, *String Quartet*; Mario Lavista, *Reflejos de la noche*.

Le grand tango. Carlos Prieto, violonchelo; Edison Quintana, piano; CD JBCC 014, México, Urtext, 1997. Astor Piazzolla, *Le grand tango, Milonga, Michelangelo 70, Balada para mi muerte*; Alberto Ginastera, *Triste*; Heitor Villa-Lobos, *Aria de Bachianas brasileiras núm. 5*; Federico Ibarra, *Sonata*; Manuel Enríquez, *Fantasía*.

Le piano latino-américain [Vol. 1]. Irma Ametrano, piano; CD MAN 4930, París, Mandala, 1998. Heitor Villa-Lobos, *A lenda do caboclo*, *Impressoes seresteiras*, *Choro núm. 5*; Francisco Mignone, *Valsa de esquina núm. 1* y *núm. 2*; Ernesto Nazareth, *Zenith (choro)*, *Ameno Resedá (polka)*; Eduardo Fabini, *Estudio arpegiado*, *Triste núm. 1*; Alberto Ginastera, *Malambo*, *Milonga*, *Tres danzas argentinas*; Carlos Fariñas, *Tres sones sencillos*; Eduardo Caba, *Aire indio núm. 4* y *núm. 2*.

Le piano latino-américain. vol. 2. Irma Ametrano, piano; CD MAN 4986, París, Mandala, 2000. Beatriz Lockart, *Hommage à Piazzolla*; Francisco Mignone, *Valsa núm. 11* y *núm. 10*, *Sonatina núm. 4*; Ernesto Nazareth, *Batuque*, *Confidencias*, *Odeón*; Julián Aguirre, *Triste núm. 1*, *Huella*; Ignacio Cervantes, *Ilusiones perdidas*, *Adiós a Cuba*; Heitor Villa-Lobos, *Bachiana núm. 4*.

Memorias tropicales, Tello, Álvarez, Sierra, Garrido-Lecca. Cuarteto Latinoamericano; CD NA051, San Francisco, New Albion, 1992. Aurelio Tello, *Dansaq II*; Javier Álvarez, *Metro Chabacano*; Roberto Sierra, *Memorias tropicales*; Celso Garrido-Lecca, *Cuarteto núm. 2*.

Música contemporánea, vol. 1. Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, Cergio Prudencio, director; Orquesta Sinfónica de Venezuela, Saglimbeni, director; Orquesta Sinfónica Nacional de Ecuador, Álvaro Manzano, director; Orquesta Sinfónica de Lara, Leonardo Panigada, director; Orquesta Sinfónica Gran Mariscal de Ayacucho, Alfredo Rugeles, director; CD PTD 1441-96, Bogotá, Sony Music Entertainment/Convenio Andrés Bello, 1996. Cergio Prudencio, *Cantos de tierra*; Andrés Posada Saldarriaga, *Obertura para un concierto*; Alfonso Montecino, *Sonata para dos pianos*; Milton Estévez, *Apuntes con refrán*; Celso Garrido-Lecca, *Elegía a Machu Picchu*; Alfredo Rugeles, *Camino entre lo sutil e inerrante*.

Música contemporánea, vol. 2. Orquesta Sinfónica de Venezuela, Felipe Izcaray, director; Dúo Contemporain Holanda, Henri Bok, clarinete bajo y saxofón alto; Miguel Bernat, marimba; Manuel Enríquez, violín; Max Lifchitz,

piano; Sinfonietta de Caracas, Carmen Helena Téllez, directora; Orquesta Sinfónica Gran Mariscal de Ayacucho, Rodolfo Saglimbeni, director; Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, Alfredo Rugeles, director; CD PTD 1442-96, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1996. Alberto Villalpando, *Las transformaciones del agua y el fuego en las montañas*; Francisco Zumaqué, *Sinú*; Fernando García, *Cuatro piezas breves*; Roque Cordero, *Permutaciones*; Adolfo Núñez, *Jurel*; Enrique Iturriaga, *Vivencias*; Adina Izarra, *Concierto para guitarra y orquesta de cámara*.

Música electroacústica de compositores lationamericanos, vol. 4. CD ISAST 4, Cambridge, Leonardo Music Journal, 1995. León Biriotti, *Self-Portrait*; José Augusto Mannis, *Cyclone*; Carlos Vázquez, *El encanto de la noche tropical I: El yunque*; Roberto Morales-Manzanares, *Servicio a domicilio*; Pablo Freire, *Zeluob 3*; Andrés Posada, *Catenaria*; Adina Izarra, *Vojm*; Ricardo dal Farra, *Memorias*.

Música latinoamericana de concierto. Orquesta Sinfónica Carlos Chávez, Fernando Lozano, director; CD [s.n.], México, Conaculta, 1994. Alberto Ginastera, *Danzas del ballet Estancia*; Arturo Márquez, *Paisajes bajo el signo del cosmos*; Carlos Fariñas, *Seis sones sencillos*; Cecilio Cupido (arr. Mario Kuri-Aldana), *Mis blancas mariposas*; Manuel Enríquez, *Rapsodia latinoamericana*.

Música latinoamericana para arpa. Mércedes Gómez, arpa; CD [s.n.], México, Urtext, 1998. Alonso Toro, *Preludio en soufflé*; Horacio Uribe, *Relieves. Tríptico para arpa sola*; Eugenio Toussaint, *Suite Pa' su Meche*; Leopoldo Novoa Matallana, *Sute chucuto catire y sato*; Marcela Rodríguez, *Andante con moto para arpa y automóvil*.

Música latinoamericana para piano. Silvia Navarrete, piano; CD [s.n.], México, Conaculta-Fonca, 1995. Ignacio Cervantes, *Los tres golpes, Invitación, Encantadora, Soledad, Picotazos, Ilusiones perdidas, No bailes más, La celosa*; Aniceto Ortega, *Vals jarabe*; Ernesto Nazareth, *Espalhafatoso, Gotas de ouro*; Teresa Carreño, *Vals "Le Printemps"*; Moisés Moleiro, *Joropo*; Ernesto Lecuona, *La comparsa*; Francisco Mignone, *No fundo do meu quintal, Valsa de esquina, Congada*; Manuel M. Ponce, *Balada mexicana*.

Música latinoamericana, II. Silvia Navarrete, piano; CD SDX27 104, México, Pro-Disc-Conaculta-Fonca, 1999. Carlos Guastavino, *Tierra linda, Pampeano*; Lía Cimaglia, *Evocación criolla*; Luis A. Calvo, *Entusiasmo, Intermezzo*; Gerardo Guevara, *Fiesta, Espantapájaros*; Luis Duncker Lavalle, *Leyenda apasionada*; Ernesto Lecuona, *La primera en la frente, A la antigua, La mulata, Al fin te vi*; Pedro Humberto Allende, *Cuatro tonadas de carácter popular chileno*; Scorza Neto, *Traveso Polichinelo*; Francisco Mignone, *Nazarethiana*

IV; Teresa Carreño, *Venise*; Mariano Valverde, *Noche de luna en las ruinas*; Jesús Castillo, *Fiesta de pájaros*; Manuel M. Ponce, *Cuiden su vida*.

Música para cuarteto de cuerdas. *Quattuorum*, el Cuarteto de México; CD APCD-548, México, Pentagrama, 2004. Arturo Márquez, *Danzón núm. 5 "Portales de madrugada"*, *Homenaje a Gismonti*; Mario Ruiz Armengol, *Romanza* (transcripción, Adolfo Ramos), *Las frías montañas* (transcripción, Jorge Delezé), *A mis amigos* (transcripción, Jorge Delezé); Heitor Villa-Lobos, *Cuarteto núm. 1*; Astor Piazzolla, *Tango ballet* (transcripción, José Bragato).

Música para flauta de las Américas, vol. I. Marisa Canales, flauta; Ana María Tradatti, piano; Lidia Tamayo, arpa; Conjunto de Cámara de la Ciudad de México, Benjamín Juárez Echenique, director; CD JBCC 001, México, Urtext Digital Classics, [s.f.]. Samuel Zyman, *Concierto para flauta y pequeña orquesta*; Lalo Schifrin, *Tres tangos*.

New music from the Americas, 1. Pierre Béluse, François Gauthier, percusión; Alcides Lanza, Bruce Mather, Pierrete LePage, piano; D'Arcy Gray, marimba; François Gauthier, vibráfono; Lisa Booth, corno francés; Michael Thompson, trombón; CD eSP-9301-CD, Montreal, Shelan, 1990. Mariano Etkin, *Aquello*; Alcides Lanza, *Arghanum V (1990-I)*; Edgar Valcárcel, *Invención*, *Checán VI*.

Rítmicas. Tambuco Percussion Ensemble; Camerata de las Américas, Enrique Diemecke, director; CD DOR-90245, Nueva York, Dorian Recordings, 1997. Gabriela Ortiz, *Altar de neón*; Amadeo Roldán, *Rítmica 5*, *Rítmica 6*; Eugenio Toussaint, *La chunga de la jungla*; Santiago Ojeda, *Zappaloapan*.

Silvestre Revueltas, Julián Orbón, Alberto Ginastera. Simon Bolivar Symphony Orchestra of Venezuela, Eduardo Mata, director; Cuarteto Latinoamericano; CD DOR-90178, Nueva York, Dorian Recordings, 1993. Silvestre Revueltas, *Redes*, *Sensemayá*; Julián Orbón, *Concerto grosso para cuarteto de cuerdas y orquesta*; Alberto Ginastera, *Pampeano núm. 3*.

Sonoric Rituals: Rarely Performed Latin American Piano Music. Martha Marchena, piano. CD Troy 242, Nueva York, Albany Records, 1997. César Guerra Peixe, *Prelúdios Tropicais núm. 1, núm. 4, núm. 7*; Juan José Castro, *Corales criollos núm. 1*; Orlando Jacinto García, *Recuerdos de otra música para piano*; Alfredo Rugeles, *Tanguitis*; Tania León, *Ritual*; Carlos A. Vázquez, *Imágenes caribeñas*; Mariza Rezende, *Ressonâncias*; Marta García Renart, *Tres momentos*; Isabel Aretz, *Por la senda de Kh'asana*; Alicia Terzián, *Toccata*.

South American Landscapes. Allison Brewster Franzetti, piano; CD PRCD 1036, Nueva York, Premiere Recordings, 1994. Astor Piazzolla, *Cuatro estaciones*

porteñas; Francisco Mignone, *Congada*, *No fundo do meu quintal*; Mozart Camargo Guarnieri, *Danza negra*; Carlos Guastavino, *Tres sonatinas*; Alberto Ginastera, *Doce preludios americanos*; Heitor Villa-Lobos, *New York Sky Line*; Carlos Franzetti, *Suite alborada*.

South American Music. The Royal Philarmonic Orchestra, Enrique Arturo Diemecke, director; CD 222902-203, Londres, Centurion Music, 2005. António Carlos Gomes, *Obertura* de *Il guarany*; José Pablo Moncayo, *Huapango*; Heitor Villa-Lobos, *Bachianas brasileiras núm. 2*; Alberto Ginastera, *Variaciones concertantes,* Op. 23.

Tambuco, Cuarteto de percusiones de México. CD QP-004, México, Quindecim Recordings, 1995. Raúl Tudón, *Cuarteto núm. 2*; Eduardo Soto, *Corazón sur*; Santiago Ojeda, *Zappaloapan*.

Tangazo. Music of Latin America. The New World Symphony, Michael Tilson Thomas, director; CD D 101439, Londres, Argo, 1993. Carlos Chávez, *Sinfonía india*; Amadeo Roldán, *Suite de "La rebambaramba"*, *Rítmica V*; Silvestre Revueltas, *Sensemayá*; Alejandro García Caturia, *Tres danzas cubanas*; Astor Piazzolla, *Tangazo*; Alberto Ginastera, *Danzas del ballet "Estancia",* Op. 8-a.

Tango mata danzón mata tango, Latin American Music for Guitar & Chamber Orchestra. Roberto Limón, guitarra; Orquesta de Baja California, Eduardo Diazmuñoz, director; CD [s.n.], Gobierno del Estado de Baja California, San Diego, Studio West, 2000. Arturo Márquez, *Danzón núm. 3*; Astor Piazzolla, *Concierto para guitarra y orquesta "Hommage a Liege"*; William Ortiz, *Tropicalización*; Carlos Guastavino, *Presencia núm. 6 Jeromita Linares*; Alberto Núñez Palacio, *Concierto de sur a norte*.

Teresa Berganza. Teresa Berganza, mezzosoprano; Juan Antonio Álvarez Parejo, piano; CD 50-8401, Claves, 1984. Heitor Villa-Lobos, *Viola quebrada*, *Adeus Ema*, *Canҫao do poeta do século XVIII*, *Samba classico*, *Desejo*, *Xangó*; Francisco Ernani Braga, *O'Kinimbá*, *Capim di pranta*, *Ningue-ningue-ninhas*, *Sao Joao-da-r-rao*, *Engenho novo*, *A casinha pequenhina*; Carlos Guastavino, *Milonga de dos hermanos*, *Hermano*, *Mi viña de Chapanay*, *La rosa y el sauce*, *Pampamapa*, *Se equivocó la paloma*, *Abismo de sed*, *Bonita rama de sauce*, *El sampedrino*.

Tornado, Electroacustic Compositions. Meg Sheppard, voz; Group of the Electronic Music Studio, Alcides Lanza, director; CD MR 2001-01-2, Montreal, McGill, 2001. Alcides Lanza, *Interferences III*; Ricardo Pérez Miró, *Entre la noche y el océano*; Osvaldo Budón, *…para el trato con el desierto*; Frederico Richter, *Sonhos e fantasia*.

Vientos alisios. Luis Julio Toro, flauta; CD AIRCD-00293, Caracas, Airó Music, 1993. Alonso Toro, *Soufflé en flauta*; Luis Julio Toro, *La siesta de Ferralopus*, *Toque de Ñameihueca*; Javier Álvarez, *Lluvia de toritos*, *Temazcal*; Julio d'Escriván, *Trois bagatelle du bongó*; Adina Izarra, *Plumismo*; Alfredo del Mónaco, *Chants*; Mario Lavista, *El pífano*.

Voces americanas, Voices of Change, Emanuel Borok, violín; Ross Powell, clarinete; Christopher Adkins, violonchelo; Jo Boatright, piano; Christine Shadeberg, soprano; Virginia Dupuy, soprano; James Rives-Jones, director; CD 773, Nueva York, Cri Exchange, 1998. Mario Lavista, *Quotations*, *Madrigal*; Roberto Sierra, *Trío tropical*; Mario Davidovsky, *Romancero*; Tania León, *Pueblo mulato*.

Argentina

Argentina Piano Music. Polly Ferman, piano; CD CMW1293, Nueva York, PAMAR, 1998. Astor Piazzolla, *Suite Piazzollana* (arr. Requena); Alberto Williams, *Vidalita*; Julián Aguirre, *Gato*, *Aires nacionales argentinos*; Carlos López Buchardo, *Canción del carretero*; Juan José Ramos, *Milonga sureña*, *Milonga del riachuelo*; Aníbal Troilo, *La trampera* (transcripción de Gullace); Carlos Guastavino, *El sauce, El patio, Bailecito*; Alberto Ginastera, *Tres danzas argentinas*, *Suite de danzas criollas*.

Canciones argentinas, Piazzolla, Guastavino / others. Bernarda Fink, Marcos Fink, voces; Carmen Piazzini, piano; CD HMC 901892, Berlín, Harmonia Mundi, 2006. Carlos Guastavino, *Encantamiento, Campanilla, Pampamapa, Préstame tu pañuelito, Las puertas de la mañana, Abismo de sed, Mi viña de Chapanay, El sampedrino, Pueblito mi pueblo*; Luis Gianneo, *Seis coplas*; Abel Fleury, *Cruzando tu olvido*; Carlos López Buchardo, *Canción del carretero, Canción de Perico, Si lo hallas…, Vidala, Jujeña, Prendiditos de la mano*; Ángel E. Lasala, *Tropilla de estrellas*; Astor Piazzolla, *Los pájaros perdidos, Jacinto Chiclana, El títere*; Manuel Gómez Carrillo, *Huainito, La ofrenda del trovador, Bailecito cantado*; Floro M. Ugarte, *Caballito criollo*; Alberto Williams, *Milonga calabacera*.

Echoes of Argentina, Alberto Ginastera & Alberto Williams. New Century Chamber Orchestra, Stuart Canin, director; CD DND1035, San Francisco, D'Note, 1996. Alberto Ginastera, *Concerto for Strings,* Op. 33; Alberto Williams, *Primera suite argentina*, *Segunda suite argentina*, *Tercera suite argentina*.

Ginastera, The Complete Piano Music & Chamber Music with Piano. Alberto Portugheis, piano; Aurora N. Ginastera, cello. *Danzas argentinas,* Op. 2, *Pe-*

queña danza, 12 American Preludes, Op. 12, *Piano Sonata núm. 1,* Op. 22, *Pampeana núm. 2,* Op. 21, *Triste, Sonata for Cello and Piano,* Op. 49.

Orilla eterna, obras sinfónicas de compositores santafesinos contemporáneos. Orquesta Sinfónica Provincial de Santa Fe, Carlos Cuesta, director; Mauricio Weintraub, director; Orquesta Sinfónica de Rosario, Carlos Domínguez Nieto, director; Orquesta Sinfónica de la provincia de Entre Ríos; CD SD009, Universidad del Litoral, 2003; Jorge E. Molina, *Por los caminos pálidos, entre la hierba oscura. Tres canciones sobre poemas de Juan L. Ortiz*; Diana E. Rud, *Clair… Lointain Regard*; Jorge Horst, *Selva inescrutable libertaria*; Dante Grela, *Caleidoscopio*; Damián Rodríguez Kees, *Por causa de este sol*.

Orquesta de instrumentos autóctonos y nuevas tecnologías. Alejandro Iglesias Rossi, director; CD/DVD [s.n.], Buenos Aires, Universidad Nacional Tres de Febrero, 2005. CD: Federico Martínez, *Ritual*; Daniel Vacs, *Viento negro*; Mariano A. Fernández, *Ceremonia de sangre y piedra*; Juan Krymkiewicz, *Yaku'iamaraka*; Vanessa Ruffa, *Ajayu llumppa*; José María D'Angelo, *Alaxpachankiri*; Luciano Borrillo, *Grimorio de fuego*; Daniel Judkovski, *Sacrificio, resplandor y plegaria*; Julieta Szewach, *Dykyrion*; Daniel Judkovski, *Génesis y transfiguración*. DVD: Federico Martínez, *Ritual*; Alejandro Iglesias Rossi, *De las fases de la inmovilidad en el vuelo*; Sergio Ortega, *Lonquén*.

Panorama de la música argentina, compositores nacidos entre 1940-1941. Dora de Marinis, piano; Coro femenino de San Justo, Roberto Saccente, director; orquesta sinfónica, Bruno D'Astoli, director; Valentín Surif, piano; Diana Lopzyc, piano; Carlos Cutaia, piano y programación; Ezequiel Cutaia, bajo eléctrico; Ana María Correa, piano; Pablo Valetti, violín; Sergio Balderrábano, piano; Aldo Moscoso, clarinete; Miguel Steinbach, viola; Ana Stampalia, piano; CD IRCO312, Buenos Aires, Cosentino-Fondo Nacional de las Artes [s.f.]. Susana Antón, *Didar*; Alberto Balzanelli, *Crux Fidelis*; José Maranzano, *Memento*; Diana Rud, *Isara*; Graciela Castillo, *Memorias II*; María Teresa Luengo, *Saltos transparentes*; Carlos Cutaia, *Paisaje nocturno*; Dante Grela, *Del espacio y la luz*; Sergio Hualpa, *Expansiones*; Luis Arias, *Elegía 1963*.

Bolivia

Augusto Bleichner. Augusto Bleichner, guitarra; CD-13341, Discolandia, La Paz, 2008. Simeón Roncal, *Huérfana Virginia*, *Rosa*; Anónimo, *En el prado*, *De terciopelo negro*, *Ausencia*, *Florcitas del campo*; José Lavadenz-Claudio Peñaranda, *Vuela a ti*; Miguel Ángel Valda, *Sed de amor*, *Lamentos*;

Alberto Ruiz, *Celos*; Alfonso Pardo Uzeda, *Tus ojos*; Víctor S. Mendizábal, *Carandaiti*.

Impresiones de Los Andes. Classical Music by Bolivian Composers and A. Ginastera. Teresa Laredo, clavecín; CD GALLO CD-590, Lausanne, Gallo, 1995. Armando Palmero, *Poema lindo*, *La rueda*; Teresa Laredo, *Korikenty*; Eduardo Caba, *6 aires indios*; Simeón Roncal, *Rosa (Cueca)*, *Kcaluyo indio*; Alberto Ginastera, *Preludios americanos*; Marvin Sandi, *Ritmos panteísticos,* Op. 1-a; Humberto Viscarra Monje, *Canción*, *Fiesta aymara*; Humberto Iporre Salinas, *Koya Raimi*; Carlos Sánchez Málaga, *Yanahuara*; Emilio Gutiérrez Illanes, *Tunari*.

Brasil

Música brasileira 1. Orquesta de Cámara da Cidad de Curitiba, Lutero Rodrigues, director; CD 090.060, Curitiba, Sonopress, 1995. Alexandre Levy, *Andante*; Alberto Nepomuceno, *Andante expressivo*; Henrique de Curitiba, *Serenata nocturna*; José Penalva, *Pontejo*; Ernst Mahle, *Divertimento hexatonal*; Camargo Guarnieri, *Improviso núm. 6*, *Ponteio núm. 48*; Edino Krieger, *Divertimento*; Osvaldo Lacerda, *Andante para cordas*, *Lidio*; Ernani Aguiar, *Quatro Momentos núm. 3*; Guerra-Peixe, *Mourão*.

Música brasileira de concerto. Philarmonisches Orchester Südwestfalen, Maria Constança Audi de Almeida Prado, violín; Evi Zeller, soprano; Ricardo Rocha, director; CD 12A14F6, Manaus, Sonopress, 2000. Heitor Villa-Lobos, *Bachianas brasileiras núm. 7*; Almeida Prado, *Fantasia para violino e orquestra*; Edino Krieger, *Canticum naturalis*; César Guerra-Peixe, *Museo da inconnfidência*.

O cravo brasileiro. Rosana Lanzelotte, clavecín; Fernando Maciel de Moura, pandero; CD SM-001, São Paulo, Sonopress, 1998. Osvaldo Lacerda, *Sonata*; Antonio Guerreiro, *Suite*; H. Dawid Korenchendler, *Momentos brasileiros*; Ernesto Nazareth, *Batuque*, *Fon-fon*, *Escorregando*, *Odeon*; Ernani Aguiar, *Peças de ocasião*; Caio Senna, *Convulsões delicadas*; Claudio Santoro, *Prelúdio núm. 1*, *Prelúdio núm. 7*, *Prelúdio núm. 12*.

Prelúdios em Porto Alegre. Luciane Cardassi, piano; CD LCCD001, Porto Alegre, Sonopress, 1998. Armando Albuquerque, *Sonho I*, *Sonho II*, *Sonho III*; Bruno Kiefer, *Terra selvagem*; Flávio Oliveira, *Round about Debussy*; Lourdes Saraiva, *Três prelúdios e fuga*; Fernando Mattos, *Prelúdios em Porto Alegre*; Antônio Carlos Borges Cunha, *Logos*, *Pomânder*; James Correa, *Ékdysis*; Celso Loureiro Chaves, *Estudo paulistano*.

Villa-Lobos, Instrumental and Ochestral Works. Cristina Ortiz, piano; New Philarmonia Orchestra, Vladimir Ashkenazy, director; John Harle, saxofón; Academy of St. Martin in the Fields, Neville Marriner, director; Ángel Romero, guitarra; London Philarmonic Orchestra, Jesús López-Cobos, director; CD 7243 5 72670 2 1, Londres, EMI Classics, 1998. Heitor Villa-Lobos, *Bachianas brasileiras núm. 3*, *Môмoprecóce-Fantasía para piano y orquesta*, *Fantasía para saxofón, soprano y orquesta de cámara*, *Concierto para guitarra y pequeña orquesta*, *A próle do bébé núm. 1*, *Festa no sertão*, *Alma brasileira*, *A lenda de caboclo*, *Impressões seresteiras*.

Villa-Lobos String Quartets (complete). Cuarteto Latinoamericano; CD 6634/1-6, Nueva York, Brilliant Classics, 2000. Heitor Villa-Lobos, CD 1: *Cuartetos de cuerdas núms. 1, 6 y 17*; CD 2: *Cuartetos de cuerdas núms. 3, 8 y 14*; CD 3: *Cuartetos de cuerdas núms. 7 y 15*; CD 4: *Cuartetos de cuerdas núms. 2, 12 y 16*; CD 5: *Cuartetos de cuerdas núms. 5, 10 y 13*; CD 6: *Cuartetos de cuerdas núms. 4, 9 y 11*.

Chile

Música chilena del siglo XX. Vol. IV, Luis Rossi, clarinete; Rubén Sierra, violín; Celso López, chelo; Alejandro Guarello, director; Alejandro Lavanderos, flauta; Carlos Vera, percusión; Jaime de la Jara, violín; Elvira Saví, piano; Hernán Jara, flauta; José Olivares, clarinete; Luis Orlandini, guitarra; Isidro Rodríguez, violín; Cuarteto del Nuevo Mundo; Luis Alberto Latorre, piano; Grupo de Percusión de la Universidad Católica de Chile; CD ANC 6003-4, Santiago, Asociación Nacional de Compositores de Chile, 1999. Alejandro Guarello, *Vetro*; Guillermo Rifo, *Fejelé*; Carlos Riesco, *Compositio Concertativa*; Santiago Vera-Rivera, *Sonata al jazz*; Celso Garrido-Lecca, *Danzas populares andinas*; Edward Brown, *Canto en trece tonos*; Jorge Springinsfeld, *Golpes*; Cecilia Cordero, *Ábaco*; Fernando Carrasco, *Leftraro*.

Piano chileno de ayer y hoy. Graciela Yazigi, Elma Miranda, Cecilia Plaza, Deborah Singer, piano; CD SVR 1026, Santiago, SVR Digital, 1994. Federico Guzmán, *Zamacueca núm. 3, Elegía*; Enrique Soro, *Tonada núm. 2, Capricho núm. 2*; Pedro Humberto Allende, *Miniaturas griegas núm. 4 y núm. 6*; Domingo Santa Cruz, *Viñetas*; René Amengual, *Arroyuelo, Tonada, Transparencia*; Juan Lemman Cazabon, *Homenaje a Alfonso Leng, Pequeño estudio*; Luis Advis, *Preludio núm. 2, Preludio núm. 3*; Cirilo Vila, *Poema*; San-

tiago Vera-Rivera, *Tres temporarias*; Juan Amenábar, *Preludio*; Eduardo Cáceres, *Seco, fantasmal y vertiginoso*.

Simpay, música de cámara para guitarra. Luis Orlandini, Sebastián Montes, Romilio Orellana, Cristián Alvear, guitarra; Marisol González, soprano; Alberto Dourthé, violín; Cuarteto Nuevo Mundo; Coro Magnificat, Marcela Canales, directora; CD SVR LOR 3006-20, Santiago, SVR producciones, 2003. Celso Garrido-Lecca, *Simpay, Poéticas*; Federico Heinlein, *Dos canciones para canto y guitarra*; Santiago Vera-Rivera, *Lxostolescas*; Juan Antonio Sánchez, *Tangos de hielo*; Cristián Morales-Ossio, *Interludios*; Alfonso Letelier Llona, *Tres madrigales campesinos*.

Colombia

Signos, Andrés Posada. Música de cámara con piano; Paulina Zamora, piano; Pablo Mahave-Veglia, chelo; Michael Jinsoo Lim, violín; Stuart Lutzenhiser, tenor; Lisa van der Ploeg, mezzosoprano; David L. Shea, clarinete; Mark Latimer, percusión; Brian Kushmaul, percusión; Carmen Helena Téllez, directora; CD [s.n.], Universidad de Antioquia/Indiana University-Latin American Music Center, 1996. Andrés Posada, *Movimiento*, *Dúo rapsódico con aires de currulao*, *Cuatro piezas para piano*, *Signos*, *Cuatro piezas para chelo y piano*, *La creación*.

Tambuco, Ensamble de percusiones de México, Colombia, vol. 1. *Serie Iberoamericana*, Tambuco; CD QP116, Quindecim México, Recordings, 2004. Alexandra Cárdenas, *de los tiempos del ruido*; Leopoldo Novoa, *¿Sabe como é?*; Rodolfo Acosta, *Canto per Klaus*; Claudia Calderón, *Albores, Magma, Variaciones sobre el coma maya, Prismas*; Leonardo Idrobo, *Figuras*; Johann Hasler, *Acróstico*.

Costa Rica

En tributo a Costa Rica. Orquesta Sinfónica Nacional, Irfwing Hoffman, director; CD [s.n.], OSN/Ministerio de Cultura y Deportes/Banco Internacional de Costa Rica/Instituto Costarricense de Turismo, 1994. Benjamín Gutiérrez, *Pavana*; Luis Diego Herra, *Sinfonía núm. 1*, *Inspiraciones costarricenses* (arr. Carlos Guzmán).

En el eco de las paredes. Cuarteto Latinoamericano; CD QP120, México, Quin-

decim Recordings, 2004. Alejandro Cardona, *Cuarteto núm. 1, Bajo sombra*; *Cuarteto núm. 2*; *Cuarteto núm. 3, En el eco de las paredes.*

Impresiones. Yamileth Pérez, clarinete; Manrique Méndez, percusión; Gerardo Duarte, piano; Ekaterina Shasktaya, piano; Luis Álvaro Zamora, contrabajo; María Bonilla, voz hablada; Luis Castillo, guitarra de jazz; Eddie Mora, sintetizador; CD [s.n.], San José, Ministerio de Educación y Cultura/Universidad de Costa Rica [s.f.]. Vinicio Meza, *Impresiones*; Benjamín Gutiérrez, *Sonata*; Allen Torres, *Invención para clarinete y marimba*; Luis Diego Herra, *Agua de mil reflejos*; Yamileth Pérez, *Sueño y olvido*; Eddie Mora, *Preludio y danza*; Vinicio Meza, *Dos melodías*; Eddie Mora, *Llovizna*.

Música costarricense para piano. Frank Piedra, piano; CD [s.n.], Sabanilla, Universidad Estatal a Distancia, 2003. Alejandro Monestel, *Dulces reproches*; Emmanuel García, *Flores*; Julio Fonseca, *Vals leda, Tout en blanc, Vals impromptu*; Julio Mata, *Dulce mentira*; José Daniel Zúñiga, *Por amor*; José Castro Carazo, *New Orleans Rag*; Carlos E. Vargas, *Allegro energico,* Op. 6; Allen Torres, *Romanza*; Francisco Piedra, *Toccata, Vals Monteverde*.

Cuba

A treasury of Cuban Piano Classics. Juana Zayas, piano; CD 1069, Berkeley, Music & Arts, 2000. Ignacio Cervantes, *36 danzas cubanas*; Alejandro García Caturla, *Pastoral lullaby, Danza lucumí, Danza del tambor*; Gisela Hernández, *Cubanas para piano*; Ernesto Lecuona, *A la antigua, Six Afro-Cuban dances*.

Cuba y Puerto Rico, dos compositores contemporáneos. Ilmar López Gavilán, violín; Teresita Junco, piano; Abraham Mansfarrol, percusión; Bárbara Llanes, soprano; Luis Enrique Julia, guitarra; Trío Chalumeau; Cuarteto de saxofones Villafruela; Quinteto de viento Dulcián; CD [s.n.], Carib Net/Ford Foundation, La Habana/San Juan, 2001. CD 1: Guido López Gavilán, *Variantes, Coral Leyenda III*, *Mi canción*, *Lo real maravilloso*, *Monólogo*, *Mensaje de cálidas tierras*, *Qué Saxy*!, *Mambo*. CD 2: Carlos Alberto Vázquez, *Yagrumos en serenata*, *Scherzo tropical*, *Saxofonía*, *Dos piezas para clarinete solo*, *Mascarada*, *Un catalán en Borinkén*, *Cantos de los pueblos*.

Fragmentos del pasado, Orlando Jacinto García. Cuarteto Latinoamericano; Jaime Márquez, guitarra; Robert Black, contrabajo; Daniel Kientzy, saxofón; Reina Portuondo, sonido; Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, Alfredo Rugeles, director; CD NA124, San Francisco, New Albion, 2004. Orlando

Jacinto García, *Fragmentos del pasado*, *# 3 de Three pieces for Double Bass and Tape*, *Timbres artificiales*, *Separación*, *Vedute sonore da Bellagio*.

Harold Gramatges, Premio Iberoamericano de la Música 1996 Tomás Lvis de Victoria, Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, Leo Brouwer, Iván del Prado, Manuel Duchesne Cuzán, directores; Joaquín Clerch, guitarrista; CD SA00984, Madrid, SGAE/Fundación Autor, 2004. CD 1: Harold Gramatges, *Serenata*, *Para la dama duende*, *Sinfonietta*. CD 2: *Guirigay*, *In Memoriam (Homenaje a Frank País)*.

Leo Brouwer, Guitar music, vol. 3. Graham Anthony Devine, guitarra; CD 8.554195, Ontario, Naxos, 2000. Leo Brouwer, *Sonata*, *Tres piezas latinoamericanas*, *Hika*, *Suite núm. 2*, *An Idea*, *Paisaje cubano con campanas*, *Rito de los orishas*, *Un día de noviembre*.

Songs and Romances. Anne Marie Ketchum, soprano; Viklarbo Chamber Ensamble; CD RCD1011, Sunland, Raptoria Caam Recordings, 1997. Aurelio de la Vega, *Canciones transparentes*.

Guatemala

Guatemala. Ricardo Castillo. Moscow Symphony Orchestra, Antonio de Almeida, director; CD 8.223719, Münich, Marco Polo, 1996. Ricardo Castillo, *Paál Kabá*, *Estelas de Tikal*, *Quiché Achi*, *La doncella Ixquic*, *Abstracción*, *Instantáneas plásticas*.

La feria fantástica. Grupo de percusión de la Orquesta Sinfónica Nacional [de Guatemala]; Amauri Ángel Figueroa, chirimía; Álvaro Rodas, tambor; Danilo Sandoval, piano y teclado; Igor de Gandarias, órgano, teclado y computadora; CD [s.n.], Guatemala, Ministerio de Cultura-Dirección de Arte, Cultura y Deportes, 1997. Igor de Gandarias: *La feria fantástica*, *Encuadres*, *Conquista 2*, *Dialogante*, *Abstracción*.

Música de Guatemala a través de los tiempos, Alma Rosa Gaytán, piano; CD 0041, Guatemala, Gesdisa, 1999. Jesús Castillo, *Remembranza*, *Scherzo*, *Vals capricho español "Fiesta de pájaros"*; Ricardo Castillo, *Canción del pescador*, *Patitos de Amatitlán*; Ignacio Cruz, *Vals "A mi amada"*, *Vals "Mercedes"*; Herculano Alvarado, *Vals de salón "Electra"*; Enrique Anleu, *Sonatina,* Op. 10; Jorge Sarmientos, *Preludio núm. 1*, *Preludio núm. 2*, *Preludio núm. 4*; Enrique Solares, *Estudio en forma de marcha*; Felipe de Jesús Ortega, *Pequeña balada para piano*; Manuel Herrarte, *Danza núm. 3*; Joaquín Orellana, *Vals "María Adela"*; Igor de Gandarias, *Sonata "Abstracción"*.

México

Balada mexicana. Piano music of Manuel M. Ponce. Jorge Federico Osorio, piano; CD DCA 874, Londres, Academy Sound and Vision, 1994; reeditada en CD 21019, Spartacus/Clásicos Mexicanos, México, 1995. Manuel M. Ponce, *Balada mexicana, Arrulladora, Tema mexicano variado, Romanza de amor, Preludio y fuga sobre un tema de Haendel, Mazurka núm. 1, Mazurka núm. 2, Mazurka núm. 4, Mazurka núm. 5, Mazurka núm. 6, Mazurka núm. 7, Mazurka núm. 10, Scherzino mexicano, Gavota, Intermezzo núm. 1, Rapsodia cubana núm. 1*.

Cañambú. México y Cuba. Cuarteto de Cuerdas José White; CD QP 098, México, Quindecim, 2003. José White, *La bella cubana*; Amadeo Roldán, *Invocación y cortejo*; Ernesto Lecuona, *La comparsa*; Ignacio Cervantes, *Duchas frías, La encantada, Cortesana, Mensaje, Improvisada, Los tres golpes*; Gabriela Ortiz, *Cuarteto núm. 1*; Eduardo Gamboa, *Cañambú*; Arturo Márquez, *Homenaje a Gismonti*.

Carlos Chávez. The Complete Symphonies. London Symphony Orchestra; Eduardo Mata, director; CD CDX-5061, Estados Unidos, Essex Entertainment/Vox Box 2, 1992.

Compositores mexicanos I. Orquesta Sinfónica de Guanajuato; Héctor Quintanar, director. México, Universidad de Guanajuato [s.n.s.],1994.

Compositores mexicanos II. Orquesta Sinfónica de Guanajuato; Héctor Quintanar, director. México, Universidad de Guanajuato [s.n.s.],1994.

Compositores mexicanos III. Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato; Héctor Quintanar, director. México, Universidad de Guanajuato [s.n.s.], 1994.

Compositores mexicanos IV. Orquesta Sinfónica de Guanajuato; Héctor Quintanar, director. México, Universidad de Guanajuato [s.n.s.],1994.

Compositores mexicanos V. Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato; Héctor Quintanar, director; Adriana Díaz de León, mezzosoprano. México, Universidad de Guanajuato, CMUGTO 5 y 6, 1996.

Cuartetos mexicanos desconocidos. Olmedo, Campa, Elías, Cuarteto de Cuerdas Ruso Americano; CD QP 027, México, Quindecim, 1998. Guadalupe Olmedo, *Quartetto en la mayor*; Gustavo E. Campa, *Trois miniatures*; Alfonso de Elías, *Cuarteto de cuerdas núm. 2*.

Cuartetos mexicanos desconocidos, vol. II. Contreras, Huízar, Chávez, Cuarteto de Cuerdas Ruso Americano; CD QP 028, México, Quindecim, 1999. Salvador Contreras, *Cuarteto de cuerdas núm. 4*; Candelario Huízar, *Cuarteto de cuerdas*; Carlos Chávez, *Cuarteto de cuerdas núm. 3*.

Cuatro conciertos mexicanos para guitarra. Juan Carlos Laguna, guitarra; Conjunto de Cámara de la Ciudad de México, Benjamín Juárez Echenique y

Manuel de Elías, directores; CD JBCC 091, México, Urtext, 2004. Silvestre Revueltas, *Cinco canciones para niños* (versión libre de Manuel de Elías); Samuel Zyman, *Concierto para guitarra y orquesta de cuerdas*; Leonardo Coral, *Concierto para guitarra y orquesta*; Jorge Ritter, *Fantasía concertante*.

De jaque, sal, gala y luna. Ensamble de las Rosas. México, CD QP 066, México, Quindecim, 1999. Rodrigo Sigal, *Lynx*; Juan Felipe Waller, *De jaque, sal, gala y luna*; Alejandro Romero, *De tu risa brota el cielo*; Luis Trejo, *Reflejos indígenas*; Leonardo Coral, *Quinteto*; Mariana Villanueva, *El jardín del sol*.

Ecos. Música de cámara mexicana. Cuarteto de Cuerdas de Bellas Artes; Quinteto de Alientos de la Ciudad de México *et al.*; CD QP 02158, México, Quindecim, 2002. CD 1: Guillermo Flores Méndez, *Tres preludios de ausencia*; Gloria Tapia, *Naucalpan, canto a la tierra*; Ariel Waller, *Andante*; Guillermo de Mendía, *En los huesos de la higuera*; Gonzalo Carrillo, *Música para siete*; Rafael Vizcaíno, *Cuarteto núm. 1*; Antonio Navarro, *Ecos del verano*; Salvador Contreras, *Pieza para cuarteto de cuerdas*; Jorge Dájer, *Dodecáfonus, Huapanguino en scherzo*. CD 2: Fernando Cataño, *6 Miura 6*; Aurelio Tello, *Algunos poemas de Brindisi*; Horacio Rico, *Ocho aforismos sobre el amor*; Verónica Tapia, *Ramas y cayados*; Eduardo Soto Millán, *No tocar, solo a dúo*.

El siglo XX en México. Antología pianística (1900-1950), vol. I. María Teresa Frenk, piano; CD QP013, México, Quindecim, 1997. José Rolón, *Bosquejos, tres danzas para piano*; Manuel M. Ponce, *Romanza de amor, Duerme, Dos estudios dedicados a Rubinstein*; Carlos Chávez, *Preludios núm. I, III, V y VI*; Rodolfo Halffter, *Bagatelas, I, II, III, IV, IX y VIII*; Silvestre Revueltas, *Adagio, Canción, Allegro*; Alfonso de Elías, *Momento musical*; Blas Galindo, *Preludios III, II*; José Pablo Moncayo, *Tres piezas para piano*; Armando Montiel Olvera, *Cuatro danzas mexicanas*; Eduardo Hernández Moncada, *Estampas marítimas*.

El siglo XX en México. Antología pianística (1950-2000), vol. II. María Teresa Frenk, piano; CD QP 038, México, Quindecim, 2000. Salvador Contreras, *Sonatina núm. 1*; Lucía Álvarez, *Enigma*; Graciela Agudelo, *Siete piezas latinas*; Leonardo Velázquez, *Abstracciones líricas, siete anamorfosis de un tema*; Mario Kuri-Aldana, *Sonata de Santiago*; Enrique Santos, *Sonata 7*.

Galindo. Sones de mariachi. Orquesta Sinfónica Nacional, Enrique Arturo Diemecke, director; Coro Nacional de México, Gerardo Rábago, director; María Luisa Tamez, soprano; Elena Durán, flauta; CD CDEC 471000, México, Sony Music, 1994. Blas Galindo, *Sones de mariachi*; Salvador Contreras, *Corridos*; José Pablo Moncayo, *Amatzinac*; Silvestre Revueltas, *Sensemayá*; Carlos Chávez, *Quinta sinfonía*.

Jade nocturno. Música original para flauta. Alejandro Escuer, flauta; CD QP071, México, Quindecim, 2001. Arturo Márquez, *De pronto*; Alejandro Escuer, *Jade nocturno*, *Templos*; Graciela Agudelo, *Meditaciones sobre Abya-Yala*; Mario Lavista, *Danza de las bailarinas de Degas*.

La fuente armoniosa. Música mexicana para piano. Eva María Zuk, piano; CD GLPD 35, México, Lejos del Paraíso, 1998. Carlos Jiménez Mabarak, *La fuente armoniosa*; Jesús Villaseñor, *Fuga toccata*; Marta García Renart, *Tres momentos*; Eduardo Diazmuñoz, *De, para, por, los niños*; Rosa Guraieb, *Praeludium*; Enrique Santos, *Sonata I*; Hugo Rosales, *El Güije*; Antonio Navarro, *Homenaje a Stravinsky*.

La Venus se va de juerga. Cuarteto de la Ciudad de México. CD VA-981169, México, Visión Azteca, 1998. Manuel M. Ponce, *Cuarteto*; Silvestre Revueltas, *Cuarteto núm. 1*; Gabriela Ortiz, *Cuarteto núm. 1*; Jorge Torres Sáenz, *La Venus se va de juerga.*

Lo mejor de Enrique Bátiz, vol. 3. Royal Philharmonic Orchestra; London Philharmonic Orchestra; Orquesta Sinfónica del Estado de México; Enrique Bátiz, director; Henryk Szeryng, violín; CD EB-2002-3, México, Luzam, 2000. Manuel M. Ponce, *Concierto para violín*; Blas Galindo, *Sones de mariachi*; Silvestre Revueltas, *La noche de los mayas*; José Pablo Moncayo, *Huapango*.

ME. 1960-2007, México electroacústico, Manuel Enríquez, violín; Robert Miller, piano; Fernando Domínguez, clarinete bajo; Roberto Morales, arpa chamula; Philip Mead, piano; Alejandro Escuer, flauta; Carlo Nicolau, violín; Diego Espinosa, percusión; Pablo Gómez, guitarra; CD IRD 002, México, Conaculta-Fonca/Radar-Festival de México/Irradia/Pocoscocodrilos, 2008. CD 1: Manuel de Elías, *Non novo sed nova*; Mario Lavista, *Contrapunto*; Francisco Núñez, *Juegos sensoriales*; Héctor Quintanar, *Diálogos*; Manuel Enríquez, *Misa prehistórica*; Julio Estrada, *eua'on*; Carlos Jiménez Mabarak, *El paraíso de los ahogados*. CD 2: Alejandra Hernández, *Sublingual*; Roberto Morales, *Nahual II*; Javier Álvarez, *Papalotl*; Gabriela Ortiz, *Five micro ètudes*; Manuel Rocha Iturbide, *Semi No Koe*; Antonio Fernández Ros, *Con jícamo*; Antonio Russek, *Babel de nuevo*; Guillermo Galindo, *Aura 6*; Vicente Rojo Cama, *Erótica II*. CD 3: Pablo Gav, *Gutura*; Guillermo Acevedo, *Punto de partida*; Víctor H. Romero, *Voces, (Canto I)*; Rogelio Sosa, *Maquinaria del ansia*; Juan Sebastián Lach, *RZW*; Alejandro Montes de Oca, *Imaginario I*; Sergio Luque, *Frío*; Arturo Fuentes, *FOSIL KV*; Israel Martínez, *Exorcizio I*; Rodrigo Sigal, *Friction og Things in Other Places*; Phantom Power, *Pout*.

México contemporáneo: música para voz y piano. Adriana Díaz de León, mezzosoprano; Oscar Tarragó, piano; CD [s.n.], México, Pentagrama, 1996. Manuel

Enríquez, *Dos cantos*; Hermilio Hernández, *Cuatro canciones*; Raúl Ladrón de Guevara, *Dos nocturnos*; Leonardo Velázquez, *Dos canciones*; Manuel de Elías, *Canciones del ocaso*; Mario Lavista, *Tres canciones chinas*; Hilda Paredes, *Dos canciones*; Antonio Navarro, *Cantos de la noche en blanco*.

México moderno. Adriana Díaz de León, soprano; Alberto Cruzprieto, piano; CD 00685 10030, México, Conaculta-Fonca, 2000. José Rolón, *Dibujos sobre un puerto*; Manuel M. Ponce, *3 poemas de González Martínez*; Silvestre Revueltas, *Cinco canciones de niños*; *Canto de una muchacha negra*; Gerhart Muench, *Drei lieder*; Rodolfo Halffter, *Dos sonetos*; Carlos Chávez, *Todo, North Carolina Blues*; Blas Galindo, *Madre mía, cuando muera, Arrullo, Jicarita*; Salvador Moreno, *Cuatro canciones en náhuatl*; Eduardo Hernández Moncada, *Tropical, Es de noche, te estoy viendo*; Carlos Jiménez Mabarak, *Din, don, La vieja Inés, El alacrán*.

Música de feria. Silvestre Revueltas. Los cuartetos de cuerdas. Cuarteto Latinoamericano; CD NA 062 CD, San Francisco, New Albion Records, 1993.

Música mexicana del siglo XX. Orquesta de Cámara Concentus Hungaricus; Peter Popa, director; CD-LUMC-9701, México, Luzam, 1997. Carlos Jiménez Mabarak, *Obertura*; Armando Lavalle, *Adagio*; Rodolfo Halffter, *Tres piezas,* Op. 23; Manuel de Elías, *Poema*; Joaquín Gutiérrez Heras, *Postludio*; Blas Galindo, *Poema de Neruda*; Leonardo Velázquez, *Adagio y scherzo*.

Nueva música mexicana. Quinteto de Alientos de la Ciudad de México; CD 21 018, México, Spartacus, 1995 (Clásicos Mexicanos). Manuel Enríquez, *Pentamúsica*; Federico Ibarra, *Juegos nocturnos*; Carlos Chávez, *Soli núm. 2*; Ana Lara, *Aulos*; Mario Lavista, *Cinco danzas breves*.

OFUNAM, Música sinfónica mexicana. Orquesta Filarmónica de la UNAM, Ronald Zollman, director; CD MN30, México, UNAM/Voz Viva de México, 1995. CD 1: Silvestre Revueltas, *Sensemayá*; Federico Ibarra, *Segunda sinfonía*; Gabriela Ortiz, *Concierto candela para percusiones*; Manuel Enríquez, *Ritual*; José Pablo Moncayo, *Huapango*. CD 2: Joaquín Gutiérrez Heras, *Postludio*; Mario Lavista, *Clepsidra*; Marcela Rodríguez, *Primer concierto para flautas de pico*; Arturo Márquez, *Danzón núm. 2*; Carlos Chávez, *Sinfonía india*.

Orquesta Sinfónica Nacional. Orquesta Sinfónica Nacional, Luis Herrera de la Fuente, director; CDN-106, México, Musart, 1988. Blas Galindo, *Sones de mariachi*; José Pablo Moncayo, *Huapango*; Silvestre Revueltas, *Homenaje a García Lorca*; Daniel Ayala, *Tribu*.

Revueltas & Moncayo. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; Gran Orquesta de la Radio de Leipzig; Fernando Lozano, director; Irma Gon-

zález, soprano; CD SDL 21020, México, Spartacus, 1996 (Clásicos mexicanos). Silvestre Revueltas, *Sensemayá*, *5 canciones para niños*, *Janitzio*, *Redes*; José Pablo Moncayo, *Tierra de temporal*, *Huapango*.

Revueltas. La Coronela. Orquesta Sinfónica Nacional; Enrique Diemecke, director; CD SDX 21027, México, Spartacus, 1997 (Clásicos mexicanos). José Pablo Moncayo, *Sinfonía*; Silvestre Revueltas, *La coronela*.

Rodolfo Halffter. Concierto para violín y otras obras sinfónicas. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; Fernando Lozano, director; Jorge Risi, violín; CD SDX 27273, México, Prodisc, 2000 (Clásicos mexicanos). Reedición de *Tributo a Rodolfo Halffter,* México. Gobierno de la Ciudad de México, [s.n.s.], 1997. Rodolfo Halffter, *Obertura festiva*, *Suite para orquesta*, *Diferencias*, Suite de *Don Lindo de Almería*, *Concierto para violín*.

Trío México. Ponce, Enríquez, Kuri Aldana. Trío México; CD [s.n.], Fondo INBA/SACM, México, 1992. Manuel M. Ponce, *Trío romántico*; Manuel Enríquez, *Trío*; Mario Kuri-Aldana, *Sonata mexicana*.

Trío Neos. Música mexicana contemporánea. vol. VI. Trío Neos; CD [s.n.], México, CNCA/INBA/CENIDIM, 1992 (Serie Siglo XX). Roberto Medina, *Diean*; Gabriela Ortiz, *Divertimento*; Hermilio Hernández, *Trío*; Ramón Montes de Oca, *Laberinto de espejos*; Francisco Núñez, *Variaciones para piano en colaboración*; Luis Jaime Cortez, *Tala*; Graciela Agudelo, *Navegantes del crepúsculo*.

Twentieth Century Mexican Symphonic Music, vol. 1. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; Eduardo Díazmuñoz, director; CD SDX 21231, México, Prodisc, 1999 (Clásicos mexicanos). Armando Lavalle, *Obertura colonial*; Mario Kuri-Aldana, *Canto Latinoamericano*; Gerardo Durán, *Nepantla*; Carlos Jiménez Mabarak, *Sinfonía en un movimiento*; Luis Sandi, *Tema y variaciones*; José Pablo Moncayo, *Bosques*.

Twentieth Century Mexican Symphonic Music, vol. 2. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; Eduardo Díazmuñoz, director; CD SDX 21009, México, Prodisc, 1999 (Clásicos mexicanos). Salvador Contreras, *Danza negra*; Eduardo Hernández Moncada, *Primera sinfonía*; Federico Ibarra, *Primera sinfonía*; Daniel Catán, *Tu son, tu risa, tu sonrisa*; Arturo Márquez, *Son*.

Twentieth Century Mexican Symphonic Music, vol. 3. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; Eduardo Díazmuñoz, director; CD SDX 21232, México, Prodisc, 1999 (Clásicos mexicanos). Armando Luna, *Elegía*; Daniel Catán, *En un doblez del tiempo*; Leandro Espinoza, *Obertura a Ifigenia cruel*; Mario Lavista, *Ficciones*; Samuel Zyman, *Soliloquio*.

Wayjel. Música para dos guitarras. Dúo Castañón-Bañuelos; vol. VII, CD [s.n.], México, INBA/CENIDIM/UNAM-Difusión Cultural, 1993 (Serie Siglo XX).

Gerardo Tamez, *Percusón*; Manuel Enríquez, *Poemario*; Ernesto García de León, *Preludio y son*; Mario Stern, *Papalotzin*; Mario Lavista, *Cante*; Federico Álvarez del Toro, *Wayjel* (*nahual*).

6 jóvenes compositores mexicanos. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; Carlos Miguel Prieto director; CD, México, Conaculta-Fonca, 2000. Leticia Cuen, *Segunda nocturnidad*; Gabriel Pareyón, *Concierto para trombón y orquesta*; Horacio Uribe, *Horizontes*; Israel Sánchez, *Homenaje*; Marcelo Gaete, *Lacandonia*; Alexis Aranda, *Tánatos*.

10 compositores mexicanos. Siglos XIX y XX. Sinfónica del IPN. Armando Zayas, director; CD [s.n.], México, Consecuencias discográficas, 2009. CD 1: Joaquín Beristain, *Obertura primavera*; Raúl Cosío, *Tres piezas para orquesta*; Leonardo Coral, *Vivencias*; Ulises Gómez Pinzón, *Música núm. 2 para viola y orquesta*; Mario Kuri Aldana, *Real del Oro*. CD 2: Jaime Ruiz Lobera, *Aventura 1492*; Salvador Contreras, *Titeresca*, *suite del ballet*; Enrique Santos, *Concierto para piano y orquesta núm. 2*; Sergio Ekstein, *Adagio (Homenaje a Mahler)*; Leonardo Velázquez, *Suite para orquesta*.

Panamá

Roque Cordero, Leonardo Balada, Henry Brant. The Louisville Orchestra; Sanford Allen, violín; Jorge Mester, director; LP LS 765, Louisville Orchestra/ First Edition Records, 1979. Roque Cordero, *Sinfonía núm. 2*.

Paraguay

Agustín Barrios Guitar Music, vol. 1. Antigoni Goni, guitarra; CD 8.554558, Ontario, Naxos, 2001. Agustín Barrios, *Maxixe*, *Un sueño en la floresta*, *Vals, Op. 8, núm. 4*, *Humoresque*, *Sarita*, *Madrigal-Gavota*, *Vidalita con variaciones*, *Junto a tu corazón*, *Mabelita*, *Tú y yo*, *Villancico de Navidad*, *Pepita*, *Suite andina*.

Puerto Rico

Música de Puerto Rico para viola y piano, Emanuel Olivieri, viola y piano; CD EOR-101, Conservatorio de Música de Puerto Rico, 2000. Jack Délano, *Sonata para viola y piano en la menor*; Roberto Milano, *Dúo para viola y*

piano; Luis Antonio Ramírez, *Meditación a la memoria de Segundo Ruiz Belvis*; José Ignacio Quintón, *Romanza*; José Enrique Pedreira, *Canción de cuna para un infante moribundo*.

Roberto Sierra. Milwaukee Symphony Orchestra and Chorus. Zdenek Macal, director; CD KC-1021, Milwaukee, Koss Classics, 1994. Roberto Sierra, *A Joyous Overture*, *Tropicalia*, *Idilio*, *Sasima*, *Preámbulo*.

William Ortiz. Rubén López, flauta; Orlando Cotto, Jorge Castro, percusión; Efraín Flores, trombón; José Alicea Espada, director; Alberto Hernández Banuchi, piano; Henry Hutchinson Negrón, violín; Annette Espada, violonchelo; Samuel Pérez, piano; Anthony Miranda, percusión; David Bourns, oboe; Alberto Hernández, Mildred Bou, piano; CD WO330CD, Nueva York, William Ortiz, 1990. William Ortiz, *Street Music*, *4 piezas para piano inspiradas en la danza puertorriqueña*, *Composición para violín, violonchelo y piano*, *Urbanización*, *Bolero and hip-hop en Myrtle Avenue*, *Grafitti nuyorican*, *De barrio obrero a la quince*.

Perú

Segundo Festival Internacional de Música Clásica Contemporánea de Lima. Cuarteto de Cuerdas Lima; César Peredo, flauta; Katia Palacios, piano; Marco Antonio Mazzini, clarinete; Secreto a Voces (Coro de Cámara), Paloma Báscones Franco, directora; Tito de la Rosa, pututos, vasijas silbadoras, zampoñas; CD [s.n.], Lima, Centro Cultural de España, 2004. Jimmy López, *La caresse du couteau*; Teófilo Álvarez, *Sonata para flauta y piano*; Marco Antonio Mazzini, *Imprevisto para clarinete solo*; Nilo Velarde, *Piedra negra sobre una piedra blanca*; Rafael Junchaya, *Ave María (de Cuatro motetes cuasi profanos)*; Daniel Kudó, *03276951*; Martín Portugal, *Laudes*; Gonzalo Garrido-Lecca, *Qué alegre se pone el río*; César Villavicencio, *Mundos*.

Tercer Festival Internacional de Música Clásica Contemporánea de Lima. Coro de Madrigalistas de la PUCP, Antonio Paz, director; Ioannis Tselikas, oboe; Konstantinos Papadakis, Josep-Maria Balanyá, piano; Sarah Beaty, clarinete; Alex Lipowski, Mabel García, Mario Aparicio, Igor de la Cruz, Carlos Ramírez, percusión; Marco Mazzini, clarinete; Trío Color Madera; Elder Olave, Jorge Garrido-Lecca, guitarra; Alonso Acosta Flores, vibráfono; Moisés Siura Terry, marimba; CD [s.n.], Lima, Centro Cultural de España, 2004. Douglas Tarnawiecki, *Viento, agua, piedra*; Jorge Villavicencio Grossmann, *Diálogos y monólogos*; Pedro Malpica, *Exabruptos 1*; Hall-

veig Agustsdottir & Marco Mazzini, *Three Hands*; Javier Núñez Santos, Omar Garaycochea Kikugawa y Aníbal Núñez Santos (Trío Color Madera), *Crönsovkisha*; Aníbal Núñez Santos, *Ojitos de cielo azul*; Elder Olave, *Sonética núm. 1*; Abraham Padilla, *Espergesia-Abends*; Jorge Falcón, *Trío afro*; Alonso Acosta Flores, *Prontum-in*; Nilo Velarde, *Barras núm. 1*; Jorge Garrido-Lecca, *Aires hispanos*.

Quinto aniversario del Cuarteto de Cuerdas Lima de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Cuarteto de Cuerdas Lima; CD [s.n.], Lima, PUCP, 2001. Andrés Sas, *Cuarteto,* Op. 28; Celso Garrido-Lecca, *Cuarteto núm. 3 "Encuentros y homenajes"*.

Forum Música. 5 compositores peruanos de la generación del 50. Ana María Haro, Edgar Valcárcel, Cecilia Ramírez, Carmen Escobedo, piano; Nelly Suárez, Margarita Ludeña, canto; Armando Guevara Ochoa, Manuel Díaz, Carlos Costa, violín; Juan Meneses, viola; José Pacheco, violonchelo; Ítalo Pedrotti, charango; Mauricio Valdebenito, guitarra; CD [s.n.], Lima, Goethe Institut [s.f.], (Caminos de vida núm. 1). Enrique Pinilla, *Variaciones sobre un tema pentafónico*, *Canción*; Armando Guevara Ochoa, *Dúo para violines*, *Canción*; Celso Garrido Lecca, *Orden*, *Dúo concertante para charango y guitarra*; Enrique Iturriaga, *Cuatro poemas*; Francisco Pulgar Vidal, *Cuarteto núm. 1*.

Juan José Chuquisengo. Juan José Chuquisengo, piano; CD W109004, Múnich, MPH, 1999. Enrique Iturriaga, *Pregón y danza*; Roberto Carpio, *Suite "Hospital"*.

Música clásica peruana. El modernismo, vol. II. Alberto Ureta, piano; CD AMCD 600108, Madrid, Alma Musik, 1997. Roberto Carpio, *Tres estampas de Arequipa*; Alfonso de Silva, *Poemas ingenuos*; Rodolfo Holzmann, *Primera pequeña suite para piano*.

Música clásica peruana. La canción (Época modernista). Nora Usterman, soprano; Alberto Ureta, piano; CD AMCD 600201, Madrid, Alma Musik, 1996. Theodoro Valcárcel, *Sonjo Loulu*, *Seluij Pampa*, *Qori Kentiy*, *Miski ruru*, *¡Urpillai Yau!*, *Sankayo-ta*, *Taruka-ta*, *¡Allqamari kanki!*, *Tikaya tarpuy*; Alfonso de Silva, *He de llegar un día*, *Pobre amor*, *Ay! cuán vacíos*, *Ashaverus*, *Anublóse*, *Las gaviotas*, *Yo seré tu tristeza*, *Los tres húsares*, *Júbilo*, *En la pobre alma arrasada*, *Espléndidos de flores*, *Que están emponzoñadas mis canciones*, *La carretera*, *Dolor*, *En secreto*; Rodolfo Holzmann, *Tres madrigales*.

Música de compositores peruanos. Carmen Escobedo, Fernando de Lucchi, Pablo Sotomayor, Benny John, Enrique Rojas, piano; Josefina Brivio, mezzosoprano; Wilson Hidalgo, tenor; Flor Vega, flauta; Mabel García, percusión; Allín

Machuca, guitarra; Coro General del Conservatorio Nacional de Música [de Lima], Enrique Zegarra, director; CD [s.n.], Lima, Conservatorio Nacional de Música, 2006. Roberto Carpio, *Tríptico*, *En la acequia*, *He abierto de mí mismo…*, *Ya dormir…*, *Cavas, panteonero…*, *La cristalina corriente*; Carlos Sánchez Málaga, *Acuarelas infantiles*, *La noche se ha hecho en mi corazón*, *Palomita de nieve*, *Huayno*, *Medrosamente ibas…*, *Te seguiré…*; Enrique Iturriaga, *Las cumbres*; César Vivanco, *Fantasía andina*; Aurelio Tello, *Ichuq Parwanta*; José Sosaya, *Solo núm. 2*; Antonio Gervasoni, *Paleodrama*.

Uruguay

Compositores del Uruguay. Varios intérpretes; CD T/E 30, T/E 31, T/E 32, Montevideo, Núcleo Música Nueva, 1999. CD 1: Héctor Tosar, *Ecos*; Fernando Condon, *Cuatro piezas pequeñas*; León Biriotti, *Prélude à l'après-midi d'un dinosaure*; Graciela Paraskevaídis, *ta*; Eduardo Fernández, *Opuestos*; Álvaro Carlevaro, *Cefeo*; Miguel Marozzi, *Sílabas (cuatro piezas para piano)*; Jorge Camiruaga, *Cuarteto en chico*; Conrado Silva, *Pericón*. CD 2: Diego Legrand, *Halos*; Ulises Ferreti, *Lamentos*; Elbio Rodríguez, *Tres piezas para guitarra*; Álvaro Méndez, *Perfiles*; Felipe Silveira, *Fantasía núm. 3*; Leo Maslíah, *Cinco piezas cortas para piano*; Carlos Levín, *Horbital III en re mayor*; Silvia Suárez, *Puntas*; Carlos Pellegrino, *Trovatura*; Coriún Aharonián, *Pequeña pieza para gente que superó la angustia*. CD 3: Mauricio Maidanik, *Canción y danza*; Ariel Martínez, *Cabotaje IIIa - En medio*; Daniel Maggiolo, *En el hecho mismo de la pasión*; Renée Pietrafesa, *Integración 7 (religiosa o del más acá)*; Juan José Iturriberry, *La autorreflautación de Bloñilco*; Luis Jure, *Dos piezas de vibráfono*; Ernesto Tarduña, *Égloga*; Esteban Klisich, *El glorioso*; Carlos da Silveira, *Piano piano*.

Eduardo Fabini, Las cinco grandes obras sinfónicas. Orquesta Sinfónica del Sodre; Lamberto Baldi, Juan Protasi, directores; CD T/M 12 CD, Montevideo, Sodre, 1998. Eduardo Fabini, *Campo*, *La isla de los ceibos*, *Melga sinfónica*, *Mburucuyá*, *Mañana de reyes*.

Venezuela

9 x 4. Dúo Sans Palacios; CD [s.n.], Caracas, Juventudes Musicales de Venezuela, 1996. Miguel Astor, *Suite litúrgica*; Juan Andrés Sans, *Fábula*; Juan

de Dios López, *La liberación de las criaturas*; Renata Cedeño, *Orinoquía*; Fidel Luis Rodríguez, *Pulsión sonora núm. 1*; Josefina Benedetti, *Ut pictora et poesis?*; Roberto Cedeño, *Obitus-alba*; Mateo Rojas, *Suite acrótica*; Beatriz Lockhart, *Joropo*.

Antología de compositores de Venezuela 1. Orquesta Sinfónica Simón Bolívar; Alfredo Rugeles, director; Elena Riu, piano; Ensamble Brahms de Caracas; Rubén Riera, guitarra; Coral Venezuela, Miguel Astor, director; Alejandro Montes de Oca, clarinete bajo; Francy Vázquez, violonchelo; Sadao Muraki, piano; Orquesta Sinfónica Gran Mariscal de Ayacucho, Alfredo Rugeles, director; SVMC CD-001, Caracas, Sociedad Venezolana de Música Contemporánea, 2002. Diana Arismendi, *Aves mías*; Alfredo Marcano, *Urano*; Federico Ruiz, *Ave María*; Adina Izarra, *Silencios*; Josefina Benedetti, *Palabreo*; Emilio Mendoza, *Velorio ritual*; Alfredo Rugeles, *Camino entre lo sutil e inerrante*.

Con corda. Bajo el signo de lo postmoderno. Luis Gómez-Imbert, contrabajo; Juan Francisco Sans, piano; CD 93033, Caracas, Lyric Classical, 1994. Juan Francisco Sans, *De la liberación de las formas*; Roberto Cedeño, *Las meninas*; Fidel Luis Rodríguez, *Diálogos*; Pedro Simón Rincón, *Dos piezas para contrabajo y piano*; Josefina Benedetti, *Con corda*; Juan de Dios López, *Canciones sin palabras*; Domingo Sánchez Bor, *Omaggio*; Miguel Noya, *Bajo la sombra del mundo*; Gustavo Matamoros, *Retratos: Luis Gómez-Imbert*.

Hojas al viento. Dúo Cantabile; CD 93052, Caracas, Lyric Classical, 1995. Fidel R. Legendre, *Catálogo de pulsaciones sonoras*; Julio D'Escriván, *Tres retratos de Igor*; Icli Zitella, *Variables*; Juan B. Plaza, *Diana*; Roberto Cedeño, *Taurepana*; Josefina Benedetti, *Hojas al viento*; Bárbara Pérez Ruiz, *Dos danzas*; Miguel Astor, *Cantabile*.

La revuelta. Omar Acosta, flauta; Juan Francisco Sans, piano; CD [s.n.], Caracas, Conac, 1997. Alonso Toro, *Joropoide*; Juan de Dios López, *"La Revuelta", Variaciones sobre un tema de Federico Villena*, *Nocturno caprichoso para flauta sola*; Andrés Barrios, *Cuculí*, *Adiós Pariente*; Inocente Carreño, *Sonatina para flauta y piano*; Omar Acosta, *Mesino núm. 1 para flauta sola*; Juan Francisco Sans, *Canto aborigen*; Miguel Astor, *Seis flautero*.

Signos de la postmodernidad. Orquesta Filarmónica Nacional, Pablo Castellanos, director; [s.n.], Caracas, Juventudes Musicales de Venezuela, 1997. Gonzalo Castellanos, *Suite caraqueña*; Icli Zitella, *Residua*; Josefina Benedetti, *Citas inocentes*; Luis Morales Bance, *Danzas y vigilias*; Miguel Astor, *Ricercare*; Domingo Sánchez Bor, *Viaje de la jirafa*.

Unmundodentrodeunmundo. Varios intérpretes; CD [s.n.], Caracas, Juventudes Musicales de Venezuela, 1996. Fidel Rodríguez, *Dispositivos sonoros en homenaje a Theodor Adorno*; Jacky Schreiber, *Unmundodentrodeunmundo*; Alfredo del Mónaco, *Trópicos*; Josefina Benedetti, *La muerte del delfín*; Eduardo Kusnir, *Tap, tap, tap*; Alfredo Rugeles, *Thingshonia*; Rodrigo Segnini, *Mpcssevev*.

Venezuela sinfónica. Orquesta Sinfónica Gran Mariscal de Ayacucho, Rodolfo Saglimbeni, Alfredo Rugeles, directores; Olga López, piano; CD [s.n.], Caracas, Fundación Amigos Orquesta Sinfónica Gran Mariscal de Ayacucho, 1997. Gonzalo Castellanos, *Antelación e imitación fugaz*; Evencio Castellanos, *Concierto en la mayor para piano y orquesta*; Alfredo Rugeles, *Camino entre lo sutil e inerrante*.

Venezuela, sonido y huella. Dúo Autana; Dúo Omonia; Dúo Jeferson-Adriana; Dúo Birritmia; Raimundo Pineda, Antonio José Vásquez, flauta; Robinson Fereira, Adela Barreto, Juan Francisco Sans, Guiomar Narváez, piano; Fernando Guerrero, arpa; CD FD1582006315, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, 2006. Flor Roffé (arr. Antonio Abolio), *Payasito-La manzana*; Federico Villena, *Los misterios del corazón*; Juan Vicente Lecuna, *Vals venezolano*; Heraclio Fernández, *Al general Francisco Alcántara*; José Ángel Montero, *Emilia*; Benigno Marcano Centeno, *Bucles de oro*; Eduardo Serrano (arr. Z. Zafra y J. Almao), *Las morochitas Rincón*; Renata Cedeño, *Orinoquía*; Robinson Fereira, *Suite infantil "Sueños y algo más…"*; Omar Acosta, *Solo de pajarillo*; Giovani Mendoza, *Merengue*; David Carpio, *Joropo a la tuyera*; Vicente Emilio Sojo, *El viajero*; Moisés Moleiro, *Tocata en si*; Ramón Delgado Palacios, *Rosas rojas*; Icli Zitella, *Vals triste*; Simón Díaz, *Sabana*.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

BIBLIOGRAFÍA COMENTADA

Textos generales

Aretz, Isabel, (relatora), *América Latina en su música,* México, UNESCO/Siglo XXI, 1977 (Serie América Latina en su Cultura). Una importante recopilación de artículos elaborados por notables personalidades de la música latinoamericana. Para este trabajo han sido de particular importancia los siguientes:

Ana María Locatelli de Pérgamo, "Raíces musicales", pp. 35-52.

Luis Heitor Correa de Azevedo, "La música de América Latina", pp. 73-87.

Roque Cordero, "Vigencia del músico culto", pp. 154-173.

Juan Orrego Salas, "Técnica y estética", pp. 174-198.

José María Neves, "Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana", pp. 199-228.

Béhague, Gerard, *La música en América Latina, una introducción*, Caracas, Monte Ávila, 1983. El notable trabajo del fallecido musicólogo brasileño se constituyó, en su momento, en la más completa síntesis del quehacer creativo de América Latina. Partió de reunir una copiosa bibliografía y le dio un enfoque sintético, de tal manera que pudiera reflejar la mayor parte del conocimiento que se tenía a fines de la década de 1970.

Casares Rodicio, Emilio, (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 t., Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 1999-2002. En la actualidad es la fuente de información más completa sobre la música en el mundo hispanoamericano. Recoge información sobre compositores, instrumentistas, investigadores, maestros, instituciones, libros, revistas, escuelas, conservatorios, movimientos artísticos, géneros, tradiciones. Para este trabajo han sido de notoria utilidad los resúmenes sobre la vida musical de cada uno de los países del área latinoamericana, elaborados por distinguidos musicólogos e investigadores del continente, así como la inmensa cantidad de fichas biográficas de compositores.

Chase, Gilbert, *A Guide to the Music of Latin America*, Washington, Pan American Union, 1962. Una revisión de la bibliografía publicada sobre la

música de América Latina, organizada por países y enriquecida con breves comentarios.

____, *Introducción a la música americana contemporánea*, Buenos Aires, Nova, 1958. Uno de los primeros textos que escribió el ilustre musicólogo cubano acerca de la vida musical al sur del río Bravo, y que reflejó el acercamiento entre músicos de Norte, Centro y Sudamérica.

Dahlhaus, Carl, *Fundamentos de la historia de la música*, Madrid, Gedisa, 1997.

Dal Farra, Ricardo, *Latin American Electroacoustic Music Collection*, Fundación Daniel Langlois, en <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=556>, consultado el 12 y el 20 de abril de 2009.

Gómez García, Zoila (pról., selec. y notas), *Musicología en Latinoamérica*, La Habana, Arte y Literatura, 1984. Reúne, por una parte, una suma de ensayos clásicos sobre la música latinoamericana escritos en la primera mitad del siglo XX y, por otra, recoge una serie de reflexiones sobre "Problemas contemporáneos de la música latinoamericana", con importantes contribuciones de compositores como Mariano Etkin, Mario Lavista, Fernando García, Sergio Ortega o Argeliers León.

Padilla, Alfonso, *Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*, Helsinki, Acta Musicológica 20, 1995. Véase sobre todo el capítulo dedicado al análisis musical dialéctico, pp. 8-104.

Sadie, Stanley (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 t., Londres, Macmillan Publishers, 1980. Contiene numerosas referencias sobre compositores latinoamericanos del siglo XX.

Slonimsky, Nicolás, *La música de América Latina*, Buenos Aires, El Ateneo, 1947. Un libro que reflejó la visita de Slonimsky al continente y dio cuenta del estado de la cuestión durante la primera mitad del siglo XX.

Revistas

Una numerosa serie de artículos sobre la creación musical en Latinoamérica durante el siglo xx puede consultarse en las siguientes revistas latinoamericanas:

Armonía, UNAM-Escuela Nacional de Música, 1993-1996.

Clave, *Revista Cubana de Música*, 1999-2009.

Conservatorio. Revista Musical Peruana, Conservatorio Nacional de Música, 1986-2009.

Cultura Musical, México, 1936-1937.

Heterofonía, México, 1968-2009.
Música, Boletín de la Casa de las Américas de Cuba, 1970-1990 y 1999-2009.
Música e Investigación, Argentina, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1997-2009.
Nuestra Música, México, 1946-1953.
Pauta, México, 1982-2009.
Resonancias, Pontificia Universidad Católica de Chile-Facultad de Artes-Instituto de Música, 1997-2009.
Resonancias. La Revista Puertorriqueña de Música, Puerto Rico, 2001-2009.
Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, Universidad Católica Argentina, 1980-2009.
Revista Musical Chilena, 1945-2009.
Revista Musical de Venezuela, 1980-2009.
Revista Musical Mexicana, México, 1942-1946.

Bibliografía por países

Argentina

Arizaga, Rodolfo, *Enciclopedia de la música argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971. Se trata de un pequeño diccionario de música, dedicado esencialmente a los compositores, aunque también contiene fichas dedicadas a géneros musicales e instituciones.
___y Pompeyo Camps, *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1990. Es un texto que, en relación con el siglo xx, no va más allá de los años cuarenta y evita tratar la época contemporánea para guardar perspectiva histórica.
Gesualdo, Vicente, *Historia de la música en la Argentina,* 3 t., Buenos Aires, Beta, 1961. Una amplia recopilación de datos e información que describe de manera cronológica el curso de la vida musical en el país del Río de La Plata.
Illari, Bernardo, "*Argentina*" (II. La música académica. 2.5. La generación del veinte), en *DMEH*, t. 1, p. 654.
Novoa, María Laura, "Proyecto de renovación estética en el campo musical argentino y latinoamericano durante la década del sesenta: el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Avances de una investigación en curso", en *Revista Argentina de Musicología,* núm. 8, Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, 2007, pp. 69-87.

Scarabino, Guillermo, *"Alberto Ginastera, técnicas y estilo (1935-1954)",* en *Cuaderno de Estudio,* núm. 2, Buenos Aires, Pontífica Universidad Católica Santa María de Buenos Aires-Facultad de Ciencias y Artes Musicales-Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, 1996. Un acercamiento a la obra de Ginastera desde la perspectiva del análisis musical que contribuye a esclarecer el conocimiento sobre la obra del gran músico argentino y da pautas para trabajos similares con otros músicos del continente.

Bolivia

Seoane, Carlos, *"Bolivia"* (III. El siglo xx y las instituciones musicales. La música en la guerra del Chaco), en *DMEH*, t. 2, pp. 574-575.

Brasil

Appleby, David P., *La música del Brasil,* México, FCE, *1985* (Tierra Firme). Una revisión panorámica de la música brasileña desde la época colonial hasta mediados de los años setenta del siglo pasado. Aborda con amplitud los orígenes del nacionalismo y el florecimiento de las vanguardias de la posguerra.

Correa de Azevedo, Luis Heitor, *150 años de música no Brasil (1800-1950),* Río de Janeiro, Livraria José Olympo, 1956. Un recuento de la música brasileña desde los años finales de la Colonia, la época de Pedro I y Pedro II, y el surgimiento de la música nacional brasileña.

Enciclopédia da música brasileira, popular, erudita y folclórica, Río de Janeiro, Art Editora, 1977. Es un amplio compendio que recoge información sobre todos los aspectos de la música brasileña y trae numerosas referencias a compositores de "música erudita", como se dice en Brasil.

Mariz, Vasco, *Historia de la música en el Brasil*, Lima, Centro de Estudios Brasileiros, 1985. El diplomático brasileño traza una revisión histórica de la música en Brasil desde la época colonial, pero con particular énfasis en la obra de Heitor Villa-Lobos y el desarrollo de los grupos vanguardistas del Brasil. Cubre cerca de ocho décadas del siglo XX.

Neves, José María, *Música contemporánea brasileira*, São Paulo, Ricordi Brasileira, 1977. Desde el advenimiento de la conciencia nacional hasta el tránsito de lo nacional a lo universal, Neves hace un amplio y detallado

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

recorrido por la creación musical brasileña a lo largo de un siglo lleno de cambios, giros estilísticos y controversias conceptuales.

Chile

Merino, Luis, "Chile" (III. Creación musical de arte en el Chile independiente. 4. 1900-1924. Primeros grandes logros en la música de arte. 5. Consolidación de importantes líneas creativas. 6. 1948-1973. Maduración, apertura y pluralismo de tendencias. 7. 1973-1990. La diáspora y sus efectos: la creación musical chilena se inserta en un nuevo marco), en *DMEH*, t. 3, pp. 632-639.

Pereira Salas, Eugenio, *Historia de la música en Chile (1850-1900)*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1957. Fue de los libros pioneros que trazaron rutas históricas basadas en una copiosa información de primera mano, y permite conocer los antecedentes de la música del siglo XX.

Colombia

Acosta, Rodolfo, Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta, Indiana, Latin American Music Center, en <www.music.indiana.edu/som/lamc/new/>, consultado el 9 de enero de 2009.

Iriarte, Carolina, "Colombia" (V. Siglo XX), en *DMEH*, t. 3, pp. 825-826.

Paraskevaídis, Graciela, "Jacqueline Nova en el contexto latinoamericano de su generación", en *A Contratiempo*, núm. 12, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2002, pp. 19-27. Este artículo forma parte del número monográfico de la revista colombiana *A Contratiempo* dedicado a Jacqueline Nova en 2000. El número contiene valiosos materiales para una mejor comprensión de la vida y obra de esta compositora y de la música contemporánea latinoamericana.

Perdomo Escobar, José Ignacio, *Historia de la música en Colombia*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1945. Un panorama de la música colombiana desde la época colonial con algunas referencias a la música de los primeros años del siglo XX.

Costa Rica

Araya, José Rafael, *Vida musical de Costa Rica*, San José, Imprenta Nacional, 1957. Un pequeño acercamiento muy general a la música tica. Aborda sin mucha profundidad a los primeros músicos del siglo XX.

Flores, Bernal y Jorge Luis Acevedo, "Costa Rica" (IV. Siglos XIX y XX. V. La ópera en Costa Rica), en *DMEH*, t. 3, pp. 126-131.

Vargas Cullel, María Clara: "Cómo tuvimos música nacional", en *Áncora*, *La Nación,* San José, 10 de febrero de 2008, en <www.nacion.com/ancora>, consultado el 25 de octubre de 2008.

____, *De las fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica (1840-1940),* San José, Universidad de Costa Rica, 2004. Una estupenda obra de investigación documental que, en lo que concierne a este trabajo, aborda el periodo nacionalista en Costa Rica.

Cuba

Blanco, Emmanuel, *Para una historia de la música electroacústica en Cuba*, Laboratorio Nacional de Música Electroacústica, La Habana, en <www.archirodriguezalpizar.es/music_elect>, consultado el 2 de febrero de 2009. Es una rememoración que hace el hijo del compositor Juan Blanco sobre el desarrollo de la música electrónica y la electroacústica a partir de los años sesenta.

Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, México, FCE, 1946. Una estética narración acerca de la música en la isla desde los orígenes hasta la aparición de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. Fue uno de los primeros intentos de dar una visión integral de la música cubana.

Gómez García, Zoila y Victoria Eli Rodríguez, "Cuba" (5. Primera mitad del siglo XX. La creación musical de Roldán y Caturla), en *DMEH*, t. 3, pp. 261-263.

Gutiérrez Pérez, José A., *Amadeo Roldán*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2006.

Henríquez, María Antonieta, *Alejandro García Caturla*, La Habana, Unión, 1998. Es una biografía construida a partir del entramado de documentos, testimonios, escritos, y otras fuentes en torno al gran músico de Remedios.

Hernández, Isabelle, *Leo Brouwer*, La Habana, Editora Musical de Cuba, 2000. Una biografía sustantiva que no sólo revela las múltiples facetas de la actividad de Brouwer, sino también de la vida musical en la isla después de la Revolución.

Orovio, Helio, *Diccionario de la música cubana, biográfico y técnico*, La Habana, Letras cubanas, 1981.

Ecuador

Mullo Sandoval, Juan, "Ecuador" (III. Música en la época republicana. IV. Del nacionalismo a la vanguardia), en *DMEH*, t. 4, pp. 600-602.

El Salvador

Guevara, Concepción de, "El Salvador" (II. La música de la República), en *DMEH*, t. 4, pp. 645-646.

Guatemala

Lehnhoff, Dieter, "Guatemala" (III. La música civil), en *DMEH*, t. 6, pp. 6-10.

____, *Creación musical en Guatemala*, Guatemala, Universidad Rafael Landívar/ Fundación G&T Continental/Galería Guatemala, 2000. Se trata de un panorama sobre la composición en Guatemala desde la época colonial hasta la contemporánea.

Honduras

Argeta, Mario, *Diccionario de músicos, compositores, cantantes y conjuntos hondureños*. Tegucigalpa, Universidad Nacional Autónoma de Honduras, 2004.
Lemmon, Alfred E., "Honduras" (II. Música culta), en *DMEH*, t. 6, p. 339.

México

Alcaraz, José Antonio, *En la más honda música de selva*, México, Conaculta, 1998 (Lecturas Mexicanas). Una colección de artículos y ensayos breves sobre el nacionalismo en México.

Bitrán, Yael y Ricardo Miranda (eds.), *Diálogo de resplandores, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, INBA, 2002 (Serie Ríos y Raíces). Recoge las ponencias del coloquio realizado por el centenario de los natalicios de Chávez y Revueltas, entre las cuales hay algunas importantes contribuciones.

Chávez, Carlos, *Escritos periodísticos (1916-1939)*, Gloria Carmona (comp. y ed.), México, El Colegio Nacional, 1997. Contiene aquellos textos que reflejan la visión que tenía Chávez de la creación, del arte nacional, del papel del Estado en el desarrollo de las artes y del arte contemporáneo.

Contreras Soto, Eduardo, *Silvestre Revueltas, baile, duelo y son*, México, Conaculta, 2000 (Serie Ríos y Raíces). Acaso, hasta el presente, la más objetiva y documentada biografía del compositor duranguense.

Epistolario selecto de Carlos Chávez, selección, introducción, notas y bibliografía de Gloria Carmona, México, FCE, 1989. Un trabajo de investigación fundamental para conocer la vida pública de Chávez y su relación con músicos, artistas, políticos y personas del mundo cultural dentro y fuera de México.

Estrada, Julio (ed.), *La música de México*, 5 t., México, UNAM, 1984. Un trabajo enciclopédico que abarca varios aspectos de la música mexicana. Los tomos 4 y 5 están dedicados a la música del siglo XX hasta 1980.

García Morillo, Roberto, *Carlos Chávez, Vida y obra*, México, FCE, 1960. Fue la primera biografía de Chávez que dio cuenta de su activo papel en la construcción de la música mexicana del siglo XX, trazada por el compositor argentino a partir de información de primera mano facilitada por el propio Chávez (documentos, testimonios, artículos, partituras). Un libro clave para entender nuestra música a lo largo del siglo pasado.

Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941. Fue de los primeros trabajos que analizó la obra de los nacionalistas mexicanos y sentó un canon sobre la creación musical en México a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

Malström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1977. Un importante trabajo que realizó el musicólogo sueco acerca de la música mexicana desde los nacionalismos hasta las vanguardias de los años setenta. Recogió mucha información testimonial de los compositores y analizó partituras que juzgaba importantes.

Miranda, Ricardo, *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra*, México, Conaculta, 1998 (Serie Ríos y Raíces). Hasta el presente la más completa biografía sobre el padre del nacionalismo mexicano.

Moreno Rivas, Yolanda, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989. Uno de los más lúcidos ensa-

yos musicológicos acerca del nacionalismo en México en tanto que no sólo valora las partituras desde una perspectiva analítica, sino que también elabora comentarios sobre cómo éstas han contribuido a forjar una idea de lo nacional y lo identitario.

Orta Velázquez, Guillermo, *Breve historia de la música de México*, México, Librería de Manuel Porrúa, 1970. Una revisión histórica del acontecer musical mexicano, escrito, al parecer, desde las lecturas y recuerdos personales del autor, de sus fobias y filias y, en todo caso, curioso por el tono testimonial con que está redactado, sobre todo cuando se refiere al siglo XX.

Pareyón, Gabriel, *Diccionario enciclopédico de música en México*, 2 t., México, Universidad Panamericana, 2007.

Parker, Robert L., *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*, México, Conaculta, 2002 (Serie Ríos y Raíces). Un trabajo que contribuye a un entendimiento más pleno de la vida y obra de Chávez y, en consecuencia, de la música mexicana del siglo XX.

Pérez Monfort, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural*, México, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), 2000. En un conjunto de ensayos, el autor reflexiona sobre problemas como el nacionalismo, la identidad, el folclor y los estereotipos nacionales, y en uno de ellos aborda la figura de Silvestre Revueltas como un creador que rebasó los cánones nacionalistas y acabó incomprendido como muchos grandes artistas.

Revueltas, Rosaura (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico*, México, Era, 1989. El título ya es bastante descriptivo del contenido de este libro fundamental.

Soto Millán, Eduardo, *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto*, 2 t., México, FCE/SACM, 1996-1998.

Tello, Aurelio, "México" (IV. La música entre 1950 y 1995), en *DMEH*, t. 7, pp. 514-522.

Velazco, Jorge, "México" (III. La música desde el siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX), en *DMEH*, t. 7, pp. 506-514.

Nicaragua

Montenegro, Álvaro, "Nicaragua" (II. La música clásica), en *DMEH*, t. 7, pp. 1023.

Panamá

Acevedo, Jorge Luis, "Panamá" (Desarrollo musical a partir de la República), en *DMEH,* t. 8, pp. 426-428.

Paraguay

Boettner, Juan Max, *Música y músicos del Paraguay*, 3a ed., Asunción, Autores Paraguayos Asociados, 2000. La investigación del doctor Boettner se remonta a los tiempos prehispánicos, atraviesa la época colonial, el proceso de emancipación, y concluye con la primera mitad del siglo XX. Cubre el periodo de 1900 a 1919 e incluye un índice biográfico de músicos de Paraguay.

Szarán, Luis, "Paraguay" (VI. Música e instituciones en la segunda mitad del siglo XX), en *DMEH*, t. 8, p. 456.

____, *Diccionario de la música en el Paraguay*, Asunción, edición del autor, 1997.

Perú

Estenssoro, Juan Carlos "Perú" (IV. El Siglo XX), en *DMEH*, t. 8, pp. 735-738.

Pinilla, Enrique, "La música en el siglo XX", en Enrique Pinilla *et al., La música en el Perú*, Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1985, pp. 125-213. Fue en su momento el más amplio y actualizado panorama de la música peruana y aún hoy sigue siendo de lectura obligada.

Rozas Aragón, Abel (dir. de la ed.), *Música cusqueña*, *Antología. siglos XIX-XX*, Cusco, Municipalidad del Cusco, 1985. Es una amplia y generosa recopilación de música de compositores cusqueños, muchos de ellos cercanos a la veta popular.

Puerto Rico

Campos Parsi, Héctor, "Puerto Rico" (IV. Periodo modernista. V. Periodos posnacionalista y romántico), en *DMEH*, t. 8, pp. 982-985.

Thompson, Donald, "La música contemporánea en Puerto Rico", en *Revista Musical Chilena*, XXXVIII, 1984, pp. 110-117. Da cuenta de la actividad musical portorriqueña a lo largo del siglo XX.

República Dominicana

Luna, Margarita, "República Dominicana" (III. El siglo XX), en *DMEH*, t. 9, pp. 123-127.

Uruguay

Aharonián, Coriún, *Héctor Tosar*, Montevideo, Trilce, 1991. Un breve pero certero acercamiento a la obra del gran músico uruguayo, uno de los compositores decisivos del siglo XX latinoamericano.

López Chirico, Hugo, "Uruguay" (III. La música culta a partir de 1960), *DMEH*, t. 9, pp. 609-610.

Paraskevaídis, Graciela, *Eduardo Fabini*, Montevideo, Trilce, 1992. Un notable trabajo de análisis, útil para entender el uso de los lenguajes musicales modernos durante el surgimiento del nacionalismo.

Salgado, Susana, "Uruguay" (II. La música culta desde la colonización hasta 1960), en *DMEH*, t. 9, pp. 604-609.

Venezuela

Arteaga R., Efraín, *La Escuela de Santa Capilla*, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo-Instituto de Musicología, 2005, p. VII. Informa brevemente de la actividad desplegada por Sojo, que derivó en la creación del nacionalismo venezolano.

Peñín, José, "Venezuela". (IV. Música académica), en *DMEH*, t. 10, pp. 812-816.

____, y Walter Guido, (directores), *Enciclopedia de la música en Venezuela*, 2 t., Caracas, Fundación Bigott, 1998. Ofrece información sobre diversos aspectos de la música en Venezuela en forma de diccionario.

Rugeles, Alfredo, *La creación musical en Venezuela*, en *Latinoamérica Música, revista en línea* <www.latinoamerica-musica.net/historia/rug-creacion.html>, consultado el 7 de octubre de 2008.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Colaboraron en la producción editorial de este volumen:

en la Secretaría de Relaciones Exteriores,

Coordinación general
Mercedes de Vega

Coordinación editorial
Víctor M. Téllez

Asistente editorial
Francisco Fenton

Corrección de estilo
Martha Prieto, Ana María Contreras

Lectura de textos
Agustín Rodríguez Vargas

en Offset Rebosán, S.A. de C.V.,

Coordinación
Enrique Sánchez Rebollar

Lectura de textos
Ana María Carbonell León

Cuidado de la edición
Sonia Zenteno Calderón

Diseño de portada
Tiempo Imaginario
Chac...

Composición tipográfica y formación
Pablo Sánchez Grosskelwing

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

La música en Latinoamérica, volumen 4
de la colección *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*,
coordinada por la Dra. Mercedes de Vega,
se terminó de imprimir en el mes de junio de 2011
en los talleres de Offset Rebosán, S.A. de C.V.,
Av. Acueducto núm. 115, Col. Huipulco Tlalpan,
14370, México, D.F.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO